

✓ 307.204

4
578

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

KUTATÁSI IRÁNYOK A 20-AS ÉVEK
SZOVJET IRODALOMTUDOMÁNYÁBAN

✱

Tanulmányok

✱

Viták

✱

Bibliográfia

✱

Szemle

1978 | 1-2

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
MIKLÓS PÁL
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő
KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő
HOPP LAJOS

Szerkesztő
T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség
1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.
Tel.: 665-934 és 664-819
Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között
Titkár: Sz. ZEHERY ÉVA
Belső munkatársak: KISS Gy. CSABA
és GRÁNICZ ISTVÁN

1978/1–2. XXIV. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
LAJOS HOPP
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
PÁL MIKLÓS
LÁSZLÓ SZIKLAY
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef
LAJOS HOPP

Rédacteur
ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la
Rédaction
1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES
DE L'ACADÉMIE HONGROISE
DES SCIENCES

1978/1–2. XXIV. année
Revue trimestrielle

✓
307 204

HELIKON

Összesített tartalomjegyzék 1978.

A világirodalom története	408
Uj magyar világirodalomtörténet. Bevezető	405
Transzgresszív elemzések. Bevezető.	261

TANULMÁNYOK

<i>Bahtyin, M.</i> : A forma problémája (<i>fordította: Könczöl Csaba</i>)	54
<i>Bowron, B. – Marx, L. Rose, A.</i> : Irodalom és rejtett kultúra (<i>fordította: K. J.</i>)	299
<i>Dajka Balázs</i> : Kultúrantropológia és irodalmi elemzés	285
<i>Guber, A.</i> : A költői szimbólum struktúrája (<i>fordította: Orosz István</i>)	83
<i>Harmatta János</i> : Ókor	413
<i>Jarho, B. I.</i> : A tudományosság határai az irodalomtudományban (<i>fordította: Bonyhai Gábor</i>)	22
<i>Kéry László</i> : A világirodalom története a gyarmatok kialakulásától a francia forradalomig	446
<i>Klaniczay Tibor</i> : Reneszánsz	438
<i>Köpeczi Béla</i> : A világirodalom története az októberi forradalomtól napjainkig	463
<i>Larin, B. A.</i> : A líra mint a művészi nyelv válfaja (<i>fordította: Ratzky Rita</i>)	106
<i>Medvedyev, P. Ny.</i> : Az irodalomtudomány aktuális feladatai (<i>fordította: Könczöl Csaba</i>)	34
<i>Mérei Ferenc</i> : Az értékorientációs elemzés néhány szociálpszichológiai premisszája	264
<i>Mezey László</i> : Az európai középkor irodalma	435
<i>Miklós Pál</i> : Középkor. Keleti irodalmi régió	427
<i>Nagy Péter</i> : Világirodalom története a párizsi kommunától az októberi forradalomig	458
<i>Nyirő Lajos</i> : Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában	4
<i>Preverzev, V. F.</i> : A formalisták „szociológiai” módszere (<i>fordította: Földeák Iván</i>)	154
<i>Poszpélov, G.</i> : Az irodalomtörténeti kutatás módszertana (<i>fordította: Mayer Rita</i>)	121
<i>Spet, G.</i> : A szó belső formája (<i>fordította: Orosz István</i>)	65
<i>Szakulin, P.</i> : Az irodalomtörténet módszertani feladatai (<i>fordította: Mayer Rita</i>)	47
<i>Terestyéni Tamás</i> : Szemantikai szövegelemző módszerek kommunikációs tartalmak vizsgálataiban	276
<i>Török Endre</i> : A világirodalom története a francia forradalomtól a párizsi kommunéig	453
<i>Vajda György Mihály</i> : A világirodalom történetének kronológiai repertóriuma	467
<i>Volosinov, V. Ny.</i> : A szó az életben és a költészetben (<i>fordította: Könczöl Csaba</i>)	133

VITÁK

Vita a formalizmusról	164
<i>Brik, O.</i> : Nem elmélet, hanem jelszó (<i>fordította: Bazsó Márton</i>)	183
<i>Ejhanbaum, B.</i> : A „formalisták” körül folyó vitához (<i>fordította: Martsa István</i>)	166
<i>Gorbacsov, G.</i> : A társadalmi megrendelés és a szépirodalom a munkásállamban (<i>fordította: Bazsó Márton</i>)	185

<i>Gránicz István: Néhány szó az orosz formalizmusról</i>	164
<i>Kogan, P. Sz.: A társadalmi megrendelésről (fordította: Bazsó Márton)</i>	185
<i>Lunacsarszkij, A. V.: Formalizmus a művészet tudományban (fordította: Martsa István)</i>	173
<i>Nuszinov, I.: Állandó és változó nagyságrendek az irodalomban (fordította: Bazsó Márton)</i>	186
<i>Pereverzev, V. F.: A társadalmi megrendelés elméletéről (fordította: Bazsó Márton)</i>	187
<i>Polonszkij, V.: Bevezetés (fordította: Bazsó Márton)</i>	180
<i>Polonszkij, V.: Válasz a kritikusoknak (fordította: Bazsó Márton)</i>	189
<i>Stejnman, Z.: A „társadalmi megrendelés” vitájához (fordította: Bazsó Márton)</i>	186
<i>Varga Mihály: Egy régi vita az író és a kor viszonyáról</i>	177
<i>Zamoskin, N.: Társadalmi megrendelés? (fordította: Bazsó Márton)</i>	188

BIBLIOGRÁFIA

Válogatott bibliográfia a 20-as évek szovjet irodalomtudományából (összeállította: Han Anna)	192
--	-----

SZEMLE

<i>Fomicsev, Sz. A.: Az 1970-es évek Puskin-kutatásai (fordította: Megyeriné Köllő Júlia)</i>	484
<i>Han Anna: Viták és értékelések a 20-as évek irodalomtudományi örökségéről</i>	206
<i>Jászay Magda: Magyar tárgyú történelmi regény az olasz romantika kezdetén.</i>	477
<i>Nagy Miklós: Goethe magyar utóélete a XIX. század közepén.</i>	471
<i>Pálfo Ágnes: A verselmélet alapkérdései a 20-as évek orosz formalista iskolájának munkáiban</i>	199

DOKUMENTUMOK

<i>Joseph Raben: Tartalomelemzés és műelemzés (fordította: Karafiáth Judit)</i>	316
<i>A. M. Rocheblave-Spenlé: A szerep fogalma a szociálpszichológiában (fordította: Szilágyi Katalin)</i>	306

MŰHELY

<i>Galina Belaja: Az író ellenvilágai. Vaszilij Suksin: „Harmadik kakasszóra” c. elbeszélés gyűjteményéről (fordította: Légrády Viktor)</i>	366
<i>Kenneth Burke: Kafka: A kastély c. regényének elemzése. Részlet „A Rhethoric of Motives” c. könyvből (fordította: Dobrás Zsófia)</i>	326
<i>Marthe Robert: Kafka: A kastély c. regényének elemzése. Részlet a „L’ancien et le nouveau” c. könyvből (fordította: Fenyves Katalin)</i>	333
<i>Joan Rockwell: Gondolatok az anyajogú társadalom lehetséges létezéséről az ókori Görögországban Aiszkühülosz Oreszteiája alapján (fordította: Izsák Julianna)</i>	349
<i>J. P. Sartre: Genet: Les bonnes c. drámájának elemzése. Részlet a „Saint Genet comédien et martyr” c. könyvből (fordította: Erdie Klára)</i>	341
<i>Dieter Schlenstedt: Anna Seghers: „A hetedik kereszt” c. regényének elemzése (fordította: Mádl Zsuzsa)</i>	358
<i>Sonkoly István: Goethe magyar megzenésítői</i>	489

ÉVFORDULÓ

<i>Fejér Ádám: Racionális és empirikus beállítottság konfliktusa Anna Karenina tragédiájában</i>	498
--	-----

KRÓNIKA

Leszczyński ülésszak (<i>Hopp Lajos</i>)	402
A Nemzetközi Lenau Társaság Keszthelyen (<i>Helmut Brandt</i>)	504
Athenaion Studententexte (<i>Hopp Lajos</i>)	506
25 éves a Varsói Magyar Filológiai Tanszék (<i>Hopp Lajos</i>)	253
Az irodalom sorsa (<i>Galla Endre</i>)	503

KÖNYVEK

Arbeiten zur deutschen Philologie X. (<i>Szondi Béla</i>)	246
<i>Armarium</i> . Studia ex historia scripturae, librorum et ephemeridum. Hrsg. von Piroska Dezsényi–Szemző und László Mezey (<i>Vértesy Miklós</i>)	521
Aschenbrenner, Karl: The Concepts of Value (<i>Kászonyi Ágota</i>)	379
Aspekte der Goethezeit. Hrsg. von C.A. Stranley, M. Curschmann, Th. J. Ziolkowsk (<i>Fried István</i>)	527
Bakhtine, Mikhail: Le marxisme et la philosophie de langue (<i>Orosz István</i>)	234
Jacques Barzun: The Use and Abuse of Art (<i>Kálmán C. György</i>)	383
Beardsley, Aubrey: Zeichnungen (<i>Varga József</i>)	544
Bieńkowska, Barbara: Staropolski świat ksiązek (<i>Hopp Lajos</i>)	390
Bobrowski, Johannes: Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk (<i>Kiss Endre</i>)	396
Bogdal, Klaus Michael – Lindner, Burkhardt – Plume, Gerhard (Hrsg): Arbeitsfeld: Materialistische Literaturtheorie. Beiträge zu ihrer Gegenstandsbestimmung (<i>Toronyi Attila</i>)	514
Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom (<i>Szegedy-Maszák Mihály</i>)	511
Bougainville de, Louis Antoine: Reise um die Welt (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	539
Böll, Heinrich: Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen (<i>Bernáth Árpád</i>)	247
Bradbrook, M. C.: The Living Monument (<i>Brosos Zsuzsanna</i>)	388
Burke, Kenneth: A Grammar of Motives. – A Rhetoric of Motives. – Language as a Symbolic Action (<i>Dobrás Zsófia</i>)	375
Catalogue de la Bibliothèque de Jean-Baptiste Massilon. Éd. et présenté par J. Ehrhard et J. Renwick (<i>Hopp Lajos</i>)	526
Current trends in Textlinguistics: Ed. by W. U. Dressler (<i>Szabó Z.</i>)	380
Csapláros István: A felvilágosodástól a felszabadulásig (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	520
Dahl, Svrré: Relativität und Absolutheit. Studien zur Geschichtsphilosophie Hermann Brochs (bis 1932) (<i>Kiss Endre</i>)	532
Drescher–Kahrmann: The Contemporary English Novel (<i>Brosos Zsuzsanna</i>)	543
Duncan, Hugh D.: Symbols in Society (<i>Dobrás Zsófia</i>)	374
Dymschitz, Alexander L.: Reichtum und Wagnis der Kunst (<i>Szabó János</i>)	533
Enyedi Sándor: Déryné erdélyi színpadokon (<i>Mályuszné Császár Edit</i>)	401
Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung (<i>Bitskey István</i>)	245
Fontane, Theodor: Jenseits des Tweed (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	539
Frenzel, Elisabeth: Motive der Wetliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (<i>Boronkai Iván</i>)	243
Goubert, Pierre: Cent mille provinciaux au XVII ^e siècle (<i>Gyenis Vilmos</i>)	525
Groutegut, E. K.–Leneaux G. F.: Das Zeitalter der Aufklärung (<i>Hopp Lajos</i>)	242
Handbuch der Ungarischen Literatur von István Nemeskürty, László Orosz, Béla. G. Németh, Attila Tamás, hrsg. von Tibor Klaniczay (<i>Herbert Seidler, Bécs</i>)	518
Harms, Wolfgang: Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges (<i>Boronkai Iván</i>)	538
Hendricks O. William: Essays on Semioliinguistics and Verbal Art (<i>Kálmán C. György</i>)	238
Hohendahl, Peter, Uwe: Der europäische Roman der Empfindsamkeit (<i>Cs. Varga István</i>)	513
Honti, János: Studies in Oral Epic Tradition (<i>Voigt Vilmos</i>)	536

Ideologie-Literatur – Kritik. Französische Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie. Hrsg. Einleitung von Karlheinz Barck und Brigitte Burnmeister (<i>Cs. Varga István</i>)	515
Iglói Endre – Misley Pál: Régi orosz széppróza (<i>Cs. Varga István</i>)	522
Jászay Magda: Mazzini (<i>T. E. I.</i>)	394
Kähler, Hermann: Der kalte Krieg der Kritiker (<i>Szabó János</i>)	533
Klinck, Roswitha: Die lateinische Etymologie des Mittelalters (<i>Boronkai Iván</i>)	387
„Kontext”. Sowjetische Beiträge zur Methodendiskussion in der Literaturwissenschaft (<i>Szondi Béla</i>)	532
Kovács József: A szocialista magyar irodalom dokumentumai az amerikai magyar sajtóban 1920–1945. (<i>B. Juhász Erzsébet</i>)	400
A Kriterion Kiadó Téka sorozatának újabb kötetei. Apáczai Csere János: Magyar Logikácska s egyéb írások. – Bolyai-levelek. Vál., bev., jegyz.: Benkő Samu. – Wesselényi Miklós: Balítéletekről. Vál., bev., jegyz.: Veress Sániel. – Ormos Zsigmond: Szabadelvű levelek vagy demokrat labdacok aristocrat görös ellen. Közzéteszi, bev., jegyz.: Benkő Samu. – Székely vértanúk. Vál., bev., jegyz.: Károlyi Dénes (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	392
Kazimierz Kumaniecki: Literatura rzymska. Okres cyceronski (<i>Soós I.</i>)	387
Б. А. Ларин: Эстетика слова и язык писателя (<i>Légrády Viktor</i>)	221
Launonen, Hannu: Hirvipoika. Tutkielmia Unkarin kirjallisuudesta (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	535
Leenhardt, Jacques: Lecture politique du roman (<i>Erdődy Edit</i>)	378
Les Lumières en Hongrie en Europe centrale et en Europe orientale. Actes du II ^e Colloque de Mátrafüred (<i>Hopp Lajos</i>)	389
Lodge, David: The Modes of Modern Wiriting. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature (<i>Kálmán C. György</i>)	507
Luther, Gisela: Barocker Expressionismus? (<i>Makray Magdolna</i>)	384
Lützerer, P. M. – Broch, Hermann: Ethik und Politik (<i>Kiss Endre</i>)	530
Mazilu, Dan Horia: Barocul în literatura romana din secolul al XVII-lea (<i>Szabó Zoltán</i>)	524
Medvegyev, P. Ny.: Formal'nyj metod v lityeraturovegvenyj (<i>Könczöl Csaba</i>)	231
Merad, Ghani: La littérature algérienne d'expression française (<i>Brigitte Sändig</i>)	398
Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik (<i>Fried István</i>)	244
Moderne Weltliteratur. Die Gegenwartsliteraturen Europas und Amerikas. Hrsg. Gero von Wilpert und Ivar Ivask (<i>Szabó Zsuzsanna</i>)	517
Müller, W.: Rom, Römer und Römerinnen. (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	539
Niel, André: L'analyse structurale des textes (<i>Erdődy Edit</i>)	376
Olteanu, Tudor: Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea (<i>Szabó Zoltán</i>)	526
Paulus, Rolf – Streuler, Ursula: Bibliographie zur deutschen Lyrik nach 1945. Forschung-Autoren-Anthologien. 2. ergänzte und stark erweiterte Auflage (<i>K. E.</i>)	543
Perkins, George: The Theory of the American Novel (<i>Kálmán C. György</i>)	248
Piszczkowski, Mieczysław: Wies w literaturze polskiego baroku (<i>Hopp Lajos</i>)	523
Preseren, France: Poezje wybrana (<i>Fried István</i>)	252
В. Я. Пропп: Проблемы комизма и смеха (<i>Légrády Viktor</i>)	229
В. Я. Пропп: Фольклор и действительность (<i>Orosz István</i>)	223
Rasmussen, Dennis: Poetry and Truth (<i>Fehéri György</i>)	382
Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag	245
Riesbeck, J. K.: Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	539
Robinson, Ian: The new grammarians' funeral: a critique of Noam Chomsky's linguistics (<i>Kenesei István</i>)	510
Rockwell, Joan: Fact in Fiction (<i>Karafiáth Judit</i>)	377
Rombout, André: La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh. Amour et bonheur ou l'anarchisme réactionnaire (<i>Lukovszki Judit</i>)	249
Rucktäschel, Annamaria – Zimmermann, Hans Dieter, Hrsg: Trivialliteratur (<i>Toronyi Attila</i>)	516
Sarter, Peter: Kolonialismus im Roman (<i>Brigitte Sändig</i>)	399
Simon, Hans-Ulrich: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst (<i>Pór Péter</i>)	241

Slowik Literatury polskiego Oświecenia. Red. T. Kostkiewiczowa (<i>Király Nina</i>)	542
Sozialistische Kinder- und Jugendliteratur der DDR (<i>Szondi Béla</i>)	398
Stadt-Schule-Universität. Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert (<i>Bitskey István</i>)	391
Stan, Velea: Paralelisme si retrospective literare (<i>Kissné Reimann Éva</i>)	251
Steinecke, Harmut: Hermann Broch und der polyhistorische Roman, Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne (<i>Kiss Endre</i>)	531
Stegmüller, Wolfgang: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie (<i>Bernáth Árpád</i>)	239
Stunk, Gerhard: Kunst und Glaube in der lateinischen Heiligenlegende (<i>Boronkai Iván</i>)	385
Style and Text. Studies presented to Nils Erik Enkvist (<i>Szabó Z.</i>)	381
Szarota, Elida Maria: Geschichte, Politik und Gesellschaft im Europa des 17. Jahrhunderts (<i>Bitskey István</i>)	380
Н. Л. Степатдв: Велимир Хледников. Жизнь и творчество (<i>Légrády Viktor</i>)	230
Tonavalta puhaltaa. Unkarilaisia kansanlauluja (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	535
Turner, Victor: Dramas. Fields and Metaphors (<i>Dajka Balázs</i>)	373
Tynianov, Iouri: Le vers lui-même (Problème de la langue du vers) (<i>Kelemen Éva</i>)	235
Ю. Н. Шынянов: Поэтика-история литературы-кино (<i>Pálfi Ágnes</i>)	227
Uj könyvek, Karl Krausról. Karl Kraus. Szerk. H. L. Arnold, — J. M. Fischer: Karl Kraus. H. Arntzen: Karl Kraus und die Presse. — Karl Kraus. Szerk.: E. Kaufholz (<i>Szabó János</i>)	529
Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus. Hrg. von H. Greiner — Mai und Erika Weber (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	541
Vier, Jacques: Le théâtre de Jean Anouilh (<i>Lukovszki Judit</i>)	534
Vogt, Paul: Der blaue Reiter (<i>Varga József</i>)	400
Wadepuhl, Walter: Heinrich Heine (<i>Gombocz István</i>)	528
Wallace, Anthony F. C.: Culture and Personality (<i>Dajka Balázs</i>)	371
Weiss, W.—Donnenberg J.—Haslinger, A.—Rossbacher, K.: Gegenwartliteratur (<i>Mádl Antal</i>)	394
Wu-men Hui-k'ai: Ch'an-tzung Wu-men kuan — Zutritt nur durch die Wand (<i>Miklós Pál</i>)	250
Zwiazki i paralele literatur polskiej i slowckiej (<i>Kiss Gy. Csaba</i>)	251
В. М. Жирмунский: Теория стиха (<i>Gránitz István</i>)	223

KUTATÁSI IRÁNYOK A 20-AS ÉVEK SZOVJET IRODALOMTUDOMÁNYÁBAN

Közel két évtizede világszerte megkülönböztetett érdeklődés tárgya a 20-as évek szovjet irodalomtudománya. Mint ismeretes, ebben az évtizedben parázs elméleti és módszertani viták folytak a szovjet irodalomtudományban. Egyetlen irodalomtudományi irány vagy iskola történetének és elméletének a feltárása sem képzelhető el az akkori irodalomtudomány összefüggő, rendszeres és sokoldalú vizsgálata nélkül. Ennek ellenére a 20-as évek szovjet irodalomtudományával foglalkozó gazdag irodalomban gyakorta megtörténik, hogy a formalizmust vagy az irodalomszociológiát önmagukban, a többi irányzattól elszakítva vizsgálják. Az ilyen egyoldalú megközelítés természetesen jogosult lehet, de az e fajta immanens elemzésnek megvan az a hátránya, hogy nem férközhet az ellentétes szemléletű iskolák történetének és elméletének mélyebben rejlő mozgatóihoz és tudományos rendszerük valódi forrásaihoz.

Számunk anyagának összeállításánál abból indultunk ki, hogy a 20-as évek szovjet irodalomtudományának különböző – egymással szembenálló és egymás ellen küzdő – irányzatai, a sokféle módszer és eljárás között bonyolult kölcsönhatás érvényesült. A tanulmányokat és dokumentumokat oly módon igyekeztünk válogatni, hogy az egymással küzdő irodalomtudományi iskolák felfogását képviselő írások egymás mellé kerüljenek. Így kívánjuk érzékeltetni azt a tényt, hogy a kemény harc ellenére is hatottak egymásra az ellenséges irányok. A terjedelem korlátozott volta miatt mindenből csak ízelítőt adhattunk. A témakörünkbe tartozó, már megjelent vagy rövidesen megjelenő írásokat nem közöljük. Ezekről a bevezető tanulmány végén – rövid bibliográfiánkban – adunk számot.

Ezért nem szerepelnek itt Sklovszkij, Tinyanov, Tomasevszkij, Bahtyin, Pereverzev, Florenszkij és mások megjelent és megjelenő írásai. Fontosnak tartottuk, hogy a formalisták és a szociológusok írásai mellett közöljünk fenomenológiai-ontológiai indíttatású és szellemű irodalomtudományi tanulmányokat is. Tettük azért, mert ezek hatottak az OPOJAZ és a Pereverzev-iskola kutatásaira, és bizonyos értelemben elméleti-filozófiai hátterüket is alkották.

A számot Han Anna és Nyirő Lajos szerkesztette, a szám előkészítésében részt vett Gránicz István.

A Szerkesztő bizottság

LES TENDANCES DE RECHERCHE DANS LES SCIENCES LITTÉRAIRES SOVIÉTIQUES DES ANNÉES 20

Depuis une vingtaine d'années les sciences littéraires soviétiques des années 20 sont sujet d'un intérêt distingué partout dans le monde. Il est connu, qu'à cette décade des débats orageux avaient lieu dans les sciences littéraires soviétiques au sujet de la théorie et de la méthodologie. Il n'est imaginable de connaître l'histoire et la théorie d'aucune des tendances ou écoles de sciences littéraires sans l'analyse suivie, systématique et multiple des sciences littéraires de cette époque-là. Malgré cela, il arrive souvent, que dans la littérature riche qui s'occupe des sciences littéraires soviétiques des années 20, le formalisme et la sociologie de littérature sont examinés en eux-mêmes, détachés des autres tendances. Cette approche partielle naturellement peut être justifiée, mais cette sorte d'analyse immanente a le désavantage de ne pas pouvoir s'approcher des éléments moteurs plus profonds de l'histoire et de la théorie des écoles à conception adverse, des vraies sources de leur système de sciences littéraires.

En composant la matière de notre numéro nous avons pris en considération l'existence d'une interaction complexe entre les différents tendances, méthodes et procédés multiples – opposés et en lutte – des sciences littéraires soviétiques des années 20. Nous avons essayé de trier les essais et les documents d'une telle façon que les oeuvres représentant les conceptions des écoles de sciences littéraires adverses se retrouvent l'une à côté de l'autre. C'est ainsi que nous voulons représenter l'action réciproque que les tendances adversaires ont exercée l'une sur l'autre, malgré la lutte acharnée. L'étendue limitée étant donnée, nous ne pouvons présenter qu'un échantillon de toutes les tendances. Nous ne publions pas les oeuvres, relevant de notre sphère d'intérêt, qui ont déjà apparus, ou seront publiées sous peu. Nous en rendons compte à la fin de l'essai introducteur, dans notre courte bibliographie.

C'est pour cela que les oeuvres publiées de Chklovski, Tignanov, Tomachevski, Bahtine, Pereverzev, Florenski et d'autres, ou celles qui paraîtront prochainement ne figurent pas dans ce numéro. Nous avons considéré important de publier – à côté des oeuvres des formalistes et des sociologues – des essais de sciences littéraires de motivation et d'esprit phénoménologique-ontologique. Tout cela parce que ceux-ci ont influencé les recherches de l'OPOIAZ et celles de l'école de Pereverzev, et en ont donné – dans un certain sens – le fond théorique – philosophique.

Ce numéro a été rédigé par Anna Han, Lajos Nyirő, et István Gránicz.

Le comité de rédaction

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ В СОВЕТСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 20-Х ГОДОВ

Уже около двух десятилетий советское литературоведение 20-х годов вызывает особый интерес во всем мире. Как известно, этот период в советском литературоведении характеризовался горячими теоретическими и методологическими дискуссиями. Без целостного, систематического и всестороннего анализа тогдашнего литературоведения не представимо исследование истории и теории любого его направления или школы. Однако в обширной литературе, посвященной советскому литературоведению 20-х годов, формальная или социологическая школа часто рассматриваются изолированно, в отрыве от остальных направлений. Такой односторонний подход, разумеется, может быть правомерным, но подобный имманентный анализ имеет и свой недостаток — он не способен вплотную подойти скрытым движущим силам и подлинным научным истокам в теории и истории противоположных друг другу школ.

При подборе материала данного номера мы исходили из того, что различные противоборствующие направления, многочисленные методы и приемы в науке о литературе находились в сложном взаимодействии. Статьи и документы данного периода отобраны нами с целью расположить рядом материалы, представляющие различные установки воюющих между собой литературоведческих школ. Этим мы наглядно хотим показать, как влияли друг на друга противостоящие направления. К сожалению, из-за ограниченности объема журнала мы можем дать только общее представление о многообразии данного периода. Мы не печатаем работы по рассматриваемой теме, опубликованные ранее или готовящиеся к печати на венгерском языке. О них дана краткая библиографическая справка, следующая после вводной теоретической статьи. Поэтому здесь не представлены исследования Шкловского, Тынянова, Томашевского, Бахтина, Переверзева, Флоренского, уже знакомые венгерскому читателю или находящиеся в печати. Наряду с трудами формалистов и социологов мы сочли важным поместить и литературоведческие исследования с феноменологическим и онтологическим подходом, потому что они оказывали влияние на деятельность ОПОЯЗа и переверзевской школы и в некотором смысле составляли их теоретико-философский фон.

Номер составили Анна Хан и Лайош Нирё, в его подготовке принимал участие Иштван Границ.

Редколлегия

KUTATÁSI IRÁNYOK A 20-AS ÉVEK SZOVJET IRODALOMTUDOMÁNYÁBAN

A 20-as években a szovjet irodalomtudományi módszereknek az irodalomtudomány történetében szokatlan „összetorlódását” figyelhetjük meg. Különböző irányú és indítatású kutatási módszerek jöttek létre. Két alapvető gócpont alakult ki, két antagonisztikus, egymással szöges ellentétben álló pólus: a formalizmus és az irodalomszociológia. Minden egyéb kutatás e két pólus köré csoportosítható.

Fejtegetéseinkben a formalista és az irodalomszociológiai kutatások irányát befolyásoló és meghatározó tényezők bemutatására törekszünk, valamint e két domináns irodalomtudományi iskola összeütközésének és kölcsönhatásának néhány kérdését világítjuk meg. A 20-as évek irodalomtudománya bonyolult rendszert alkot. A módszerek, iskolák, kutatási irányok hol háborítatlanul megfértek egymás mellett – esetenként döntő módon befolyásolva egymást –, hol pedig engesztelhetetlen harc dúlt köztük. Ahhoz, hogy az irodalomtudomány történetének ezt a szakaszát feldolgozhassuk, eleven rendszerként kell felfognunk. A rendszer bármely tagjának (módszer, iskola, törekvés) valódi lényegét csak oly módon tárhatjuk fel, ha a többi irodalomtudományi törekvéssel összefüggésben vizsgáljuk.

I.1. Az orosz formalisták írásaiból kitetszik, hogy jó néhány kérdést a fenomenológiai szemlélet oldaláról közelítettek meg. Sklovszkij, Tynjanov, Ejhenbaum és az OPOJAZ többi képviselőjének fejtegetéseiből és elemzéseiből úgy tűnhet, mintha ösztönös fenomenológusok lettek volna. Számos általuk használt fogalom, meghatározás – mint például az „irodalmisság” (Jakobszon), a „ritmikus impulzus” (Brik), az „eljárás” (Sklovszkij), a költői nyelv mibenléte stb. a fenomenológiai szemlélet hatását tükrözik. Fenomenológiai hatást fedezhetünk fel egyébként a szociológiai kutatásokban is (Poszpelov, Medvegyev, Volosinov).

Ha számba vesszük a szovjet irodalomtudomány produktumait a 20-as években, könnyűszerrel meggyőződhetünk arról, hogy a formalistáknál és a szociológusoknál ez a fenomenológiai megközelítés nem volt teljesen ösztönös, a 20-as években ugyanis viszonylag szervezett és érett fenomenológiai kutatások folytak.

Igaz ugyan, hogy Oroszországban, illetve a Szovjetunióban a fenomenológia nem fejlődött széles áramlattá, ennek ellenére mégis viszonylag különálló irodalomtudományi törekvésként jelentkezett, melynek hatása a feltételezettnél és a sejtettnél jóval nagyobb jelentőségű. Az orosz formalisták, a szociológusok és más indítatású kutatók irodalomról szóló fejtegetéseit vizsgálva azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a fenomenológiai gondolkodás csaknem az egész irodalomtudományi kutatást áthatotta, s olyan elméleti és

módszertani alapproblémákat világított meg, amelyek döntően befolyásolták az irodalomtudományi kutatás fejlődési irányát.

I.2. Az irodalom fenomenológiai szempontú kutatása előtérbe helyezte a tárgyra irányultságot, a redukciót, a logikai formák (belső forma) kimutatását az esztétikai képződményben, a nyelv jel-létmódját, az irodalmi mű nyelvi tényeinek logikai-szematikai és szerkezetének logikai-szintaktikai tényezőit. A fenomenológiai kutatás és a formalizmus több tétele és módszertani elképzelése egybevágott. A fenomenológusok megközelítése a formalistákétól azonban több vonatkozásban el is tér.

Spet lefordította oroszra Husserl műveit: *Logikai vizsgálódások* (1909), *A filozófia mint szigorú tudomány* (1911). Számos tanulmánya és könyve is (*Herzen filozófiai világnézete*, 1921; *A színház mint művészet*, 1922; *Esztétikai töredékek I–III*, 1922–1923; *A mai esztétika problémái*, 1923; *A szó belső formája*, 1927) arról tanúskodik, hogy az irodalomra, illetve az esztétikára sikeresen alkalmazta husserli fenomenológiaszemléletét.

Spet felfogásának egyik sarkalatos pontját képezi a struktúráról alkotott nézete. Alap gondolata szerint a struktúra nem egyszerű szervezettség, hanem organikus egység. Ezért írja, hogy „a szó struktúráján nem morfológiai, szintaktikai vagy stilisztikai felépítést, tulajdonképpen nem is „síkbán” való, hanem ellenkezőleg organikus, mélységben való elrendezést értünk, az érzéki észleléstől a formai-ideális (eidetikus) tárgyig . . .” (Spet: *Esztétikai töredékek*, II. k., 11. old.) A strukturált képződmény részei és egésze bonyolult viszonyt alkot. A strukturált jelenség *organikus egységéből – in potencia egészéből* – egyetlen rész sem emelhető ki anélkül, hogy ez a struktúra ne semmisülne meg. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a strukturált képződmény nem bontható és tagolható. A struktúrából csak akkor hasíthatunk ki egy részt, ha e rész önmagában zárt struktúra, vagyis az egésznek a struktúrája visszaállítható. „Ha a struktúrát nemcsak egészében akarjuk vizsgálni, hanem külön tagjait is, akkor ügyelnünk kell, hogy ne vesszük szem elől sem a struktúra aktuális tényeit, sem potenciális momentumait. Minden strukturális formát aktuálisan és potenciálisan teljesnek kell felfognunk”. (Uo.)

Spet megkülönbözteti az egyszerű szerkezetet, az aggregátumot a struktúrától. A dolgok anyagságát struktúra nélkülinek fogja fel, mégha strukturálisan megformált összetevőkből áll is (ilyen a vaj, a viasz, a homok stb.). A struktúrát a társadalmi gyakorlatban eleve kívülről jövő megformáltság jellemzi. A struktúrát tehát aktív külső beavatkozásnak tartja. Következésképpen a társadalom világában a szellemi és a kulturális képződmények eleve strukturáltak. Maga a „szellem”, illetve a kultúra eleve strukturált képződmény.

Ez a struktúraszemlélet döntően meghatározza Spetnek az irodalomról, illetve a művészetről alkotott felfogását. Vitán felül áll, hogy ez a struktúra in potencia felfogás, a formalisták nézetét is meghatározza, sőt némiképp még a szociológusok (Poszpелov, Medvegyev stb.) nézetét is.

Spet figyelmének középpontjában a nyelv, illetve a szó áll. Véleménye szerint „a logika – tudomány a szóról”. (Spet: *Esztétikai töredékek*, II. k., 44. old.) Tekintettel arra, hogy Spet az irodalmat nyelvi képződménynek tartja, az irodalom vizsgálata számára éppen ennek a nyelvnek a tanulmányozásával esik egybe. Az irodalom „nyelvét” ő azonban nem lingvisztikai nézőpontból, hanem jelelméleti alapállásból közelíti meg. A szó, Spet nézete szerint, sui generis jel. A szót azonban nem azonosítja a jellel, a jel

ugyanis tágabb fogalom, és ahogy mondja: nem minden jel szó, hiszen jel a szimptóma, a zászló, az ismertetőjegyek stb. Nézzük meg, hogyan ír erről az *Esztétikai töredékek* c. könyvében: „A szó tárgya is, következésképpen saját ontológiai törvényei határozzák meg. Ideális vonatkoztatása kettős: szignifikációs és ontikus, tehát közvetlen. A szó „szó” is: a „szó” a dolog-szavak elnevezése is, és a szó-tárgyat értjük rajta. A szintaxis a szót nem mint valami más képviselő szót tanulmányozza, hanem egyszerűen a szót, azaz maga a szintaxis szó a szóról, mint szóról, azaz a szóról mint szódologról. (. . .) a szintaxis nem egyéb, mint a szó ontológiája – a szemiotika része, a jelek általánosságban való ontológiai tanulmányozása.” (Spet: *Esztétikai töredékek*, II. k., 61–62.) Látjuk tehát, hogy Spet a nyelvet egy általánosabb kategória felől közelíti meg. A nyelv, felfogása szerint, a jelrendszerek egyike.

Spet megbízható fogódzókat nyújt a jelentés tanulmányozásához is. Rávilágít arra, hogy „az értelem a szó struktúrájának ideális összetevője”. S ezt az értelmet elszakítani a szó anyagi hordozójától nem lehet, mert a szó egésze nem alkot aggregátumot, összetevői szerves viszonyban állnak, következésképpen az értelem is a szójelnek elidegeníthetetlen komponense.

Spet fenomenológiai koncepciójában a nyelvnek elválaszthatatlan összetevője a logikai forma. A logikai forma azonban nem közömbös kapocs, illetve viszony. Felhívja a figyelmet, hogy „A logikai formák, mint konceptualizált formák, csak absztrakciók.” (II. k., 47. old.) A logikai formákat nem megkövült jelenségeknek fogja fel, hanem olyan tényezőknek tekinti, amelyeknek aktív szerepük van a nyelvi anyag strukturálásában. A logikai formáknak a nyelvi tényekben elfoglalt helyét és funkcióit a következőképpen határozza meg: „A valódi logikai formákat a morfématikus és az ontikus formák között kell keresnünk és azokat tartalmukkal együtt kell felfognunk. Ezek a logikai formák viszonyt képeznek a morfématikus, mint az adott tartalom *dologi* formái és az ontikus formák, mint a feltételezhető tartalom *tárgyi* formái között. Ezek a logikai formák konkrétak, mint az értelmi tartalom formái. . . A logikai formák konstruálók vagy konstruktívak, létrehozók és adók (az „átadó”, közlő, „teremtők” értelmében) az ontológiai formáktól eltérően, amelyek „adottak”, „megteremtettek” és csupán reflektívek, jöllehet konstituáló tárgyak. Humboldt formális meghatározását alapul véve, a logikai formákat a beszéd *belső formáinak* nevezem.” (Spet: *Esztétikai töredékek*, II. k. 47–48.)

A költői formák alapjainak is logikai formájuk van, amely tulajdonképpen a mű belső formáját alkotja. „A poétikai formák alkotó formák, szimbolikus formák, ezért, mint rámutattunk, a költői formák a logikaiaknak analagonjai, és a szimbólum költői értelme a logikai értelem analagonja.” (Uo. 77. old.) Ezt Spet 1923-ban írta. Humboldt felfogását később behatóan tárgyalja abban a könyvében, mely *A szó belső formája* címmel jelent meg 1927-ben.

A költői formáknak a logikaiakkal való analagon voltát *A szó belső formája* című könyvében még határozottabban és árnyaltabban fogalmazza meg. E művében (melynek 7. fejezetét e számunkban közöljük) is a szónak, a mű belső formájának szerepét és jelentőségét állítja figyelmének középpontjába. A költői mű belső formája (a logikai formák) meghatározott algoritmust alkot, mert „a képzelőerő funkciója a művészi és költői alkotásban nem a pusztán kaotikus avagy szeszélyes és önkényes elkülönítés – mint a szimpla ábrándozás esetében –, hanem a fogások, eljárásmodok és algoritmusok törvényszerűségeinek hierarchikus megszervezése, megformálása. A műalkotás nem hagyja

szétfolyni, hanem összefogja, megszorítja, féken tartja az ábrándozó hajlamot”. A továbbiakban kijelenti, hogy „a döntő ismérv, amely a költészetet mint művészetet az erkölcsön alapuló retorika összes válfajától megkülönbözteti, minden esetben a *belső poetikai formának*, azaz a mű felépítését irányító szabályoknak, algoritmusoknak a megléte”. (29) A szerző ugyanakkor tudatában van annak, hogy a művészet „önmagában megálló, nem pragmatikus, kulturális célokkal is rendelkezik”, ennél fogva „a *kommunikatív* művészet nincs kizárólag a belső logikai formáknak alávetve. Rendelkeznie kell *saját* külön – a logikai formákkal egyébként homológ – formákkal is”. (6–7) Megkülönbözteti tehát a pragmatikus nyelv logikai formáit a költői logikai formáktól mint „kvázi-logikai” formáktól.

Ebből következik, hogy „a poétika tágabb értelemben a *költői nyelv és a költői gondolat nyelvtana*. Másrésztől, a gondolat nyelvtana a logika. A költői logika, azaz a költői nyelv logikája mint a gondolat költői kifejezésének (kifejtésének) logikája – a tudományos logika *analogonja*, vagyis a formai gondolat, azaz a tudományos fejtegetés forma-tanának analogonja”. (Spet: *Esztétikai töredékek*, II. k., 67.) Az irodalom fenomenológiai megközelítésének ez a koncepciója olyan általános irodalomtudományi elveket fektet le, amelyeknek nyomát a 20-as években szinte minden irodalomtudományi törekvésben, ilyen vagy olyan módon, megtalálhatjuk.

I.3. Guber *A költői szimbólum struktúrája* című tanulmánya is fenomenológiai ihletettséggű. (Közöljük jelen számunkban.) Fejtegetéseit a szójelről, a költői mű elemeinek jelentéséről és értelméről, a trópusról, a képről és a szimbólumról részben Husserl és főképpen Spet fenomenológiai nézeteire alapozza.

Szimbólumelemzése a művészi nyelvi jel posztulátumára épül. A mű nyelvi összetevőjével kapcsolatos megállapításai irányultságukat tekintve szemiotikai jellegűek. A nyelvnek illetően felfogásával függ össze az a tény is, hogy értelmezésének középpontjában nem a szó, hanem a nyelvi kontextus áll. A kontextus határozza meg a szó jelentését és textuson belüli helyét. A költői műben az értelmet hordozó nyelvi kontextus tölti be a jel szerepét.

A szó és a kontextus bonyolult kölcsönviszonyban állnak. Igaz ugyan, hogy a kontextus meghatározza a szó szövegen belüli értelmét és funkcióját, ám egy másik aspektusból nézve a szó, illetve annak összetevői determinálják a kontextust. A szó és a kontextus között dialektikus kölcsönhatás áll fenn. Mint Guber írja: „a szó minden egyes összetevője meghatározott kontextust igényel, illetve minden kontextus sajátzerűleg határozza meg a szót”. A művészet szempontjából azonban a kontextusnak determináló szerepe van. „Az önmagában vett, különálló szó sem művészi, sem pragmatikus, sem más logikán kívüli lehetőséget nem rejt magában” – hangsúlyozza Guber. A kontextus az, amely a szó potenciális tulajdonságait érvényre juttatja.

Elemzésében Guber nagy súlyt fektet arra, hogyan képződnek az irodalmi mű egyre terjedelmesebb egységei, s ezen belül milyen módon alakul, transzformálódik a mű különböző szintű egységeinek értelme és jelentése.

Tanulmányának alapgondolata – a középkori Lullus Raymondus, spanyol teológus által megfogalmazott *suppositio* elve. A költészetben nagy szerepet játszik a trópus, azaz az átvitt értelem. Guber véleménye szerint a költői kontextus lényegi ismérvét is a tropizált jelleg képezi. A trópus jelentésének létrejöttében a *suppositio* játszik meghatározó szerepet. Éspedig oly módon, hogy „a trópusban mindig egy meghatározott szót

helyettesít egy (vagy több) másik”. A behelyettesítés révén jelentéseltolódás, vagyis más jelentés jön létre. A műalkotás kontextusában a trópus összetevő tagjai többféle jelentéssel rendelkezhetnek, ezzel szemben a kontextuson kívüli, az elkülönült trópus tagjai értelmezése egyetlen rögzített jelentésre szűkül. „A ’foghatatlan felhők’ trópus például – írja Guber – önmagában vagy az ’emberi akarat számára elérhetetlen felhőként’ vagy ’változékony felhőként’ értelmezhető, *de másképpen nem*” (aláhúzás tőlünk. Ny. L.). Az „egyértelműség” leszűkített behelyettesítést a suppositiók legegyszerűbb fajtájának tekinti Guber. „Ezt a sajátos behelyettesítést – írja – suppositio nominumnak, névszói szuppozíciónak nevezhetjük, mindvégig szem előtt tartva, hogy a trópus visszavezetése eredeti szó-jelentésekre csakis izolált, a költői kontextuson kívül is megálló trópusok esetében lehetsége”. Ez azt jelenti, hogy visszakereshetjük a trópus alkotó szavak eredeti jelentését. Guber Lermontov *Démonjából* a „Levegőóceán” szóképet hozza fel példának. Az eredeti jelentés és a trópus jelentése között nem szűnik meg a kapcsolat. Sőt, mint mondja, „az eredeti szójelentés („ég”) feladata és rendeltetése abban összegezhető, hogy meghatározott irányban értelmezi a szupponált szójelentés („levegőóceán”) fantasztikus képét”. A két jelentésnek tehát közös jelöltje van. A szupponált jelentés „visszakeresése” azért lehetséges, mert – ahogy Guber Spethez hasonlóan állítja – minden nyelvi ténynek logikai magva van. Minden értelmi tartalom logikai természetű. „Minden trópus – írja Guber – rendelkezik egy meghatározott, a szupponált jelentés által valamilyen módon elfedett logikai alappal. Vagy másképpen: a *költői forma* (trópus) és a *logikai forma* (ítélet vagy fogalom) lényegi kapcsolatban áll egymással.” Guber, akár csak Spet, óvakodik attól, hogy a költői formát a logikai formára redukálja. Nyomatékosan leszögezi, hogy „a trópus értelmezésének általános irányát megadó logikai magon kívül a trópus teljesen önállóan és törvényszerűen fejlődik, olyannyira sajátos módon (élve a logikai forma biztosította szabadsággal), hogy a trópus visszavezetését erre a logikai formára minden esetben a trópus természete ellen elkövetett erőszaknak foghatjuk fel”. A szuppozíciók révén jönnek létre a mű egyre nagyobb alakzatot alkotó kontextusai. Guber szemléletes elemzéssel világítja meg azt az utat-módot, ahogyan a trópus, a kép, a szűzsé, a szimbólum, a mű alapeszméje és a mű egésze kialakul. A kép és az értelem összefonódását szuppozíciók sora segíti elő. A költői mű egész struktúrája voltaképpen szuppozíciónak fogható fel.

I.4. Jarho két alapvető tanulmányában az irodalomtudomány módszertani kérdéseire összpontosította figyelmét. (*A formális elemzés alapelvei*. Ars poetica 1927, 1; *A tudományosság határai az irodalomtudományban*, Iszkussztvo, 1925–1927, II–III. Utóbbi tanulmányból közlünk e számukban egy részletet). Neopozitivista tendenciát látunk abban a törekvésében, ahogyan megvonja az irodalomtudomány kompetenciájának a határait, és ahogyan az irodalom tárgyát redukálja. Módszerét Jarho formálisnak nevezi, jóllehet álláspontja – alapvető mozzanataiban – gyökeresen eltér az OPOJAZ irodalomtudományi szemléletétől.

Jarho az irodalom vizsgálatában megköveteli az egzakttságot és a verifikálhatóságot, és felvázolja azokat az eljárásokat, amelyek segítségével a homályos, a megfoghatatlan jelenségeket és tényeket ki lehet, illetve ki kell rekeszteni az irodalomtudományi kutatásokból. Módszertani elképzelései alaposan átgondolt koncepcióra épültek, és megállapításai az irodalom tárgyszerűségéről – még ha helyenként túl szkeptikusnak érezzük is őket – úgy látjuk, maig sem veszítettek időszerűségükből.

„Tudományosnak nevezzük az olyan irodalomtudományt, amely kielégíti a logikai bizonyíthatóság, a rendszeresség és az objektivitás követelményeit” – szögezi le. (1) A tudományosságnak ezt az igényét úgy határozza meg, hogy az irodalomkutatás tárgyát különböző módon specifikálja, elhatárolja minden olyan megközelítéstől, amely az irodalom vizsgálatát ingatag talajra vinné. Az így megfogalmazott tudományosság eszményének módszertani jellemzőit abból az alapelvből vezeti le, miszerint „a tudományosság nem a megismerés, hanem a kifejtés sajátossága”. A kifejtés, a leírás, a számbavétel lehetősége az, ami a tudományosságot jellemzi.

Szembefordul azokkal az irodalomkutatókkal (itt minden bizonnyal az opozíciókra célt), akik „kutatásuk tárgyát az irodalmi műre szűkítették”. A szűkítés nem megfelelő szó, mert mint kiderül, Jarho az irodalmi mű fogalmát túl tágnak és megragadhatatlannak ítéli meg. Az irodalomtudomány feladata tehát nem a mű öncélú boncolgatása, hanem a „műveknek a művésziesség, vagyis az esztétika szempontjából való tanulmányozása”. Következésképpen az irodalomtudományi kutatás fő célja a forma kutatása. És mi a forma? „Az írásművek azon elemeinek összességét, amelyek esztétikai érzékünkre (pozitív vagy negatív) hatást képesek gyakorolni, *művészi formának* nevezzük”. – adja meg a választ. A művészi forma fogalmának határait, mint látjuk, meg lehetősön szűkre szabja, s ez egyfajta pozitivistá empirizmust takar. Ez a formafogalom lényegi tartalmában különbözik egyfelől Spet, másfelől az opozíciók felfogásától, az akkori irodalomszociológusokról már nem is beszélve.

Az opozíciók elméleti hatásának némi nyomát abban az elemzési eljárásban fedezhetjük fel, ahogyan az irodalmi és a nem-irodalmi tényeket elválasztja és megkülönbözteti egymástól.

Jarho természetlennek és céltévesztettnek tartja az irodalom kauzális-genetikai megközelítést, amely – szavai szerint – a kultúrtörténeti és a szociológiai kutatás sajátja. Az olyan külső okozati összefüggések vizsgálatát, amelyeknek a műben nincsenek közvetlen vonatkozásai, összeegyeztethetetlennek tartja a tudományos módszerrel, és célszerűtlennek minősíti, mert a művészi forma tényeinek külső és nem közvetlen okokra és körülményekre való visszavezetése voltaképpen nem ad logikailag ellenőrizhető magyarázatot a mű létrejöttére. Ezzel természetesen nem tagadja az irodalom valóságvoltát és kapcsolatát a valósággal, nem vonja kétségbe azt a tényt, hogy valóságelemek épülnek be a műbe.

Vizsgálatában azonban határozottan elkülöníti a műben levő jelenségeket a művön kívüliektől. A művön belülieket pedig művön belüli létük és funkciójuk szerint ítéli meg. Eszmék is bekerülnek a műbe, melyek mihamarabb beépültek a mű közegébe, deformálódnak, mivel létmódjukat és funkciójukat a mű többi összetevőjével való kapcsolatuk határozza meg. Az eszme a művön belül a formális elemek összekapcsolását szolgálja. Az emóció is csak esztétikai funkciójában képezheti az irodalmi kutatás tárgyát. Hasonló módon jár el a mű nyelvi tényezőjét illetően. Világosan elhatárolja a művészi nyelvet a gyakorlatitól, vagyis a nyelvi tényezőt esztétikai funkciójában szemléli.

Az objektivitás és a logikai ellenőrizhetőség elvéből következik, hogy Jarho – Belijhez és Tomasevskijhez hasonlóan – az irodalomtudományi kutatásban fontos szerepet szán a statisztikai eljárásoknak. A statisztikai kutatást főképpen a stílustörténet elemzésében tartja hasznosnak, vagy ahogy mondja: „a statisztikai összeszámlálás a jelenségek *fejlődésének* egyetlen pontos mutatója”.

M. L. Gaszparov rámutat arra, hogy Jarho kétfrontos harcot vívott: egyrészt az „organikus poetika” intuitív szemlélete ellen, vagyis Spet, Sztoljarov és mások nézetei ellen, másrészt pedig a Fricse–Kogan-féle irodalomszociológiai felfogás ellen (M. L. Gaszparov: *Jarho irodalomelméleti munkái*. In: *Szemiotika. Tanulmányok a jelrendszerekről*. 1969. 4. köt., 513.) Jarho analitikus szemléletével nem fért össze az az elv, miszerint az irodalmi mű szétbonthatatlan organizmust, azaz szerves, elemezhetetlen egységet alkot. „Sokan azt állítják – mondja Jarho –, hogy az irodalmi mű organizmus, és ezen az alapon valamiféle szintetikus vagy organikus módszert igyekeznek kidolgozni az analitikus helyett”. Egyes művekből pedig ki lehet emelni részeket, hiszen adódnak olyan részek, amelyek anélkül, hogy a mű egészén csorbát ejtenének, kihasználhatók – állítja Jarho. Nem kerüli el a figyelmét, hogy szigorúan szervezett művek is léteznek, de még ilyenekből is ki lehet szakítani „független” részeket, sőt, akadnak szép számmal olyan művek, amelyek kétségtelenül majdhogynem önálló részek laza füzéréként épülnek fel. Az organikus-intuícós elmélet fő fogyatékosságát abban jelöli meg, hogy az a mű össze-
szövődésének lényegét egy alapeszmére vezeti vissza. Az ilyen elvek károsak, mert eltérítik a kutatót tulajdonképpeni feladataitól. „Ezért – írja indulatosan Jarho – egyszer s mindenkorra véget kell vetni az ilyen „művészi eszmékről”, „gondolati magokról”, „mítoszokról” és egyéb általános dolgokról folytatott terméketlen vitáknak”. Mint látjuk, Jarho leíró módszere pozitívista szkepticizmussal is terhes.

Jarho módszertani fejtegetései ma is sok megszívlelendő megfigyelést és tételt tartalmaznak. Még a túlzások vegyülnek is elgondolásaiba, módszerének analitikus szempontjai és eljárásai ma sem mellőzhetők. Az utóbbi időben a szovjet irodalomtudomány is felfigyelt Jarho elméleti írásainak értékeire. Néhány esztendővel ezelőtt a tartui jelelméleti kiadványok 4. kötetében rendkívül elismerő szavak kíséretében jelentetett meg szemelvényeket M. L. Gaszparov Jarhónak az irodalomelmélet rendszeréről szóló könyvvázlatából. (*Szemiotika. Tanulmányok a jelrendszerekről*, 4. köt., 1969.)

I.5. Külön figyelmet érdemel Larin jelentés-koncepciója. Két tanulmányt szentelt a líra kérdésének: *A művészi nyelv válfajairól* (Russzkaja recs 1923); és *A lírai költészet mint a művészi nyelv válfaja* (Russzkaja recs, Novaja szerija, 1927) (ez utóbbi tanulmányt jelen számunkban közöljük), melyekben a lírai műfaj elemzésére vállalkozik. Felhívjuk a figyelmet a tanulmány alcímére: „szemantikai etüdök”. Mert jóllehet a lírai műfaj elemzéséről van szó, olyannyira nyomatékosan emeli ki a lírai művek szemantikai tényezőjét, hogy voltaképpen túllép a műfajelméleten, és az irodalom egészének jelentésszémájával foglalkozik.

A formalisták kezdettől fogva megkülönböztetett figyelmet szenteltek a mű jelentés-komponensének. Figyelemre méltó, hogy Sklovszkij már az OPOJAZ első gyűjteményes kötete számára (1916-ban) lefordította Nyrop tanulmányát a jelentésről. Sklovszkij, Brik, Ejhenbaum vizsgálataiban lépten-nyomon rábukkanunk az irodalmi jelenségek szemantikai vonatkozásainak elemzésére, s mint ismeretes, *A vers nyelv problémája* (Problema stihotvornogo jazika, M. 1924) c. könyvének Tinyanov eredetileg *Az irodalmi szemantika* címet szándékozta adni.

Fentebb láthattuk, hogy a fenomenológus Spet és Guber szintén érintette a jelentés kérdését. A szociológusok sem kerülték meg az irodalmi műnek ezt a fontos összetevőjét; Poszpelov, Medvegyev, Volosinov és mások szintén foglalkoztak vele.

Larin tanulmánya kivételes helyet foglal el az akkori irodalomtudományban, mert a mű jelentését önálló kutatási tárggyá emelte. Ezzel mintegy hídfőállást teremtett az irodalom szemiotikai és szemantikai kutatása számára, amely jóval később, a 60-as években bontakozott ki.

Larin megjegyzi, hogy „a ritmust, a rímet, a hangfestést rendszerint kizárólag mint jel-jelenségeket, ezzel szemben a „metaforát”, a képi jelleget, a tematikát — kizárólag mint értelmi jelenségeket vizsgálják. Teljesen nyilvánvaló, hogy bármely költői nyelvi elemről mint kétoldalú esztétikai tényezőről lehetne és kellene beszélni, és éppen a jel- és értelmi vonatkozások — bizonyos esztétikai célok elérésére irányuló — összehangolt hatását kellene tanulmányozni”. A jelhordozónak és az értelemnek ez az összekapcsolása Larin felfogásának döntő mozzanata. A feladat tehát, véleménye szerint, a lírai jellegzetességek szemantikai-fonetikai hatásának a kimutatása.

A lírai mű jelentésének egyik legvitatottabb kérdését érinti Larin, amikor a többértelműségről beszél. „A kétértelműség és a többértelműség — írja — tűrhetetlen és kerülendő a gyakorlati nyelvben, a költők azonban esztétikai célok érdekében keresik és hasznosítják”. Ezt a gondolatot a metafora példájával támasztja alá. A metafora irodalmi és köznyelvi használata között, megállapítása szerint, lényegbevágó különbség van. A köznyelvi metafora értelmének világosnak kell lennie ahhoz, hogy kommunikatív célja érvényesüljön, ezzel szemben a költői metaforára a két-, illetve a többértelműség a jellemző. Leszögezi, hogy mihelyt a metafora többértelműsége megszűnik, köznyelvi ténnyé válik és ezáltal elveszíti költői értékét.

A lírai beszéd jelenségeinek egyik legtipikusabb és legállandóbb jellemzője Larin felfogása szerint „a hasonló jelentésű kifejezések pleonasztikus összefüggése”. Ezt azért tartja fontosnak, mert „a szinonimikus mondatok következetes halmozása egy gondolati magra összpontosítja a figyelmet, a hallgató (olvasó) figyelmét ébren tartja — az adott téma képzeleti lehetőségeinek kiaknázására intellektuális emóciót hív életre — a különböző nyelvi fordulatokban nem várt hasonlatosságok felismerésére készítet”. Egyet kell értenünk a szerzővel abban, hogy ez a szinonimitás a mű szemantikájának egyik legszembetűnőbb tényezője. Figyelmet érdemel továbbá az a megállapítása, miszerint a szinonimitást nemcsak a szavak szintjén, hanem a hasonló értelmű és jelentésű struktúrák, tehát nagyobb veresegységek összekapcsolásában is felfedezhetjük.

A szemantikát rendszerint szerves és belsőleg amorf jelenségnek fogták fel. Ebből a nézetből táplálkozik az az állítás, hogy az irodalmi mű jelentését boncolni és megragadni reménytelen vállalkozás. Larin másként látja e kérdést, számára a lírai mű szemantikája nem kaotikus, hanem jelállományához hasonlóan racionálisan, szigorúan megszervezett” képződmény. Az irodalmi mű jelentésének ez a szervezettsége és rétegzettsége lehetővé teszi a lírai mű (illetve az irodalmi mű) szemantikájának tudományos elemzését.

Larin munkáinak értékét emeli az a körülmény, hogy a nyelvészet a jelentés problémáját illetően a 20-as években még rendkívül óvatos és tartózkodó volt. A szemantika igaz kibontakozását az 50-es évek végén a szemiotika segítette elő. Larin ezekkel az írásaival, úgy látjuk, egyik előfutára annak, amit ma irodalomszemantikának nevezünk.

Larin elméleti kiindulópontja, mint látjuk, közel állt az OPOJAZ-éhoz, ugyanakkor Spet fenomenológiai szemlélete sem volt számára idegen.

I.6. Fentebb már megállapítottuk, hogy a formalisták írásaiban számos olyan irodalomelméleti fejtegetésre bukkanunk, amelyek fenomenológiai szellemben fogantak. Ez azonban még nem jogosít fel bennünket arra, hogy a formalistákat egyértelműen fenomenológusoknak tekintsük. Sőt, némely vonatkozásban nézeteik szöges ellentétben álltak a fenomenológiával. Az orosz formalizmus történetéről szóló írások rendszerint kitérnek a formalisták és a fenomenológusok közti kapcsolatra. Feltűnő ugyanakkor, hogy Medvegyev, aki az orosz formalizmus történetének egyik első krónikása volt, a formalisták bölceleti alapjait nem a fenomenológiára, hanem a kantianizmusra vezeti vissza.

Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy a formalisták első jelentős tette az irodalomtudomány történetében éppen abban nyilvánult meg, hogy tudományos vizsgálódásaikat az irodalom tárgyának redukciójára alapozták. Irodalomfogalmuk fő tendenciája arra irányult, hogy elválasszák az irodalmat a nem-irodalomtól. Ennek eredményeképpen az irodalom önálló képződmény volta került előtérbe, vagyis az irodalom autonóm léte, valamint immanens fejlődése. Kutatásuk kiindulópontja azonban nem az irodalom, hanem az irodalmi mű. Szemléletük és módszerük lényege éppen ebben a redukciós ténykedésben csúcsosodott ki. A redukciós elv következetes érvényesítéséből sarjadtak ki azok a fogalmak, amelyek a formalista elmélet gerincét alkotják. Az „irodalmisság” (Jakobszon) és a „ritmikai impulzus” (Brik) fogalmak tartalma kétséget kizáróan arra a redukciós ténykedésre utal, melynek célja a jelenségek belső magjának, „belső lényegének” a feltárása. Az „irodalmisság” mint belső lényeg az, ami a művet művé teszi, a „ritmikai impulzus” pedig a versritmus belső, a közvetlen nyelvi tényektől elvonatkoztatott feltétele. A formalisták egyéb fogalmai is, mint az autofunkció, a színfunkció, az automatizáltság vagy a deformáció, mind olyan fogalmak, amelyek az irodalom–nem-irodalom, a mű–nem-mű ellentétpárra épülnek, rávilágítva arra az utra, hogyan váltak a nem-irodalmi elemek irodalmi elemekké, irodalmi tényekké (Tinyanov). Mint fentebb láttuk, hasonló szemlélet húzódik meg – mutatis mutandis – Spet, Guber és Jarho irodalomfelfogásában is.

A fenomenológiai szemlélet nyomát az orosz formalistáknak abban a nézetében is felismerhetjük, hogy a műalkotás lényegét a dinamikus struktúrában – mai kifejezéssel élve – dinamikus modellben határozták meg. Éppen ebből a dinamikus struktúra-felfogásból születnek azok a különböző elvi megállapítások, melyek a mű létét és belső világát feltárlják. A mű létrejöttének egyik ilyen belső tényezője a dominancia, melynek értelmében a mű elemeinek, rétegeinek, egységeinek elrendezése nem merev szimmetria eredménye, hanem az elemek, az egységek bonyolult fölé- és alárendeltségi szabályok szerint kapcsolódnak egymáshoz. A domináns elem kimutatása tehát szintén a mű dinamizmusának bizonyítéka. Ehhez kapcsolódik a funkció fogalma is, amely a dinamikus struktúra fogalmától elválaszthatatlan, hiszen a funkció az, amely az elemek műbeli létét és összekapcsolódását feltételezi. A formalisták a mű struktúrává szerveződésének lényegét egyfajta logikai kapcsolódásnak tekintették.

Egy másik tényező is közelíti a formalistákat a fenomenológiai és az ontológiai szemlélethez, éspedig az a tételük, hogy az irodalmi mű létmódja szerint nyelvi képződmény. Az irodalmi és a nem-irodalmi nyelv megkülönböztetését fontos feladatnak tartották, akárcsak a fenomenológusok – Spet, Guber és mások.

Nincs szándékunkban azt állítani, hogy a formalisták irodalomelméletének fenomenológiai vonásai közvetlenül Spethez és Guberhez vezethetők vissza. A formalisták elméletük alapjait az OPOJAZ első két gyűjteményes kötetében rakták le – 1916–1918-ban, Spet *Esztétikai töredékek* című műve pedig 1922–1923-ban jelent meg. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül viszont, hogy a formalisták olvashatták Husserl műveit, akár oroszul is, Spet fordításában. A moszkvai lingvisztikai kör tagjai – Jakobszon, Tomasevskij, Vinokur, Bogatirjov stb. – élénken érdeklődtek Husserl tanai iránt. A 20-as évek elejétől pedig, minden valószínűség szerint, párhuzamosan fejlődött a formalista és a fenomenológiai irodalomkonceptió. Elképzelhető azonban az is, hogy valamilyen közvetlen kapcsolat is létesült köztük, ugyanis feltűnő, hogy nézeteik olykor teljesen azonosak, vagy legalábbis egybecsengenek. A formalistákat a fenomenológusokkal rokonítja a pszichologizmus iránti ellenszenvük is. Ugyanis elméletüket nem tudták volna megalapozni, ha nem határolták volna el magukat Potyebnya lingvopszichológiai nézeteitől. Antipszichologizmusuknak meghatározó szerepe volt műközpontú szemléletük kialakulásában. Az irodalmi művet befejezett ténynek tekintették, s tévesnek minősítették azt a törekvést, amely a művet az író szándékainak rekonstruálásával próbálja megvilágítani. Szerintük az olvasóra tett hatás elemzése sem vihet közelebb az irodalmi mű valódi sajátosságaihoz.

I.7. A fenomenológiai irodalomfelfogás és a formalizmus között, mint volt alkalmunk látni, sok egyező vonás van; de utalunk arra is, hogy egy-két lényeges elvi kérdésben eltérés mutatkozik. A leglényegesebb különbség abban rejlik, hogy míg a fenomenológusok logikára és ontológiára épülő módszere a művészetet a formalista kutatási gyakorlatnál jóval absztraktabb, filozofikusabb logikai szintű síkról közelíti meg, addig a formalisták közelebb kerültek a mű konkrét megnyilvánulásaihoz, és ezért ez a vizsgálati szint a fenomenológiai vizsgálat szintjéhez képest empirikusnak minősíthető.

A formalisták tevékenységének egyik döntő lépése az akkor uralkodó hagyományos irodalomtudománytól való elhatárolódás volt. Az egyik olyan elméleti tétel, amellyel le kellett számolniuk, a „művészi kép” fogalma volt. Ez az oka annak, hogy Potyebnyának a művészi képről szóló elméletét szigorú és elutasító bírálatnak vetették alá. A művészi kép elve háttérbe szorította a költői nyelvnek mint olyannak a vizsgálatát. Ezzel szemben, mint láttuk, Spet, Guber, Jarho, Larin és mások a művészi kép fogalmát nem vetették el, de sajátos értelmezést adtak neki. Az akkori irodalomszociológusok is használták a művészi kép fogalmát. A Pereverzev-iskola különös hangsúlyt fektetett a művészi kép tanulmányozására, sőt, módszerüket eidológiainak nevezték.

A formalisták és a fenomenológusok között – kiváltképpen Spet – a korabeli irodalom megítélésében ütközött ki alapvető nézeteltérés. A formalisták irodalomfelfogásukat a legmodernebb törekvésekre építették. Irodalomkonceptiójukat joggal nevezték (Medvegyev, Trockij stb.) a futurizmus elméletének. És nemcsak a futurizmus költői-írói gyakorlatát pártolták, hanem elméleti elképzeléseiket is felkarolták, mint például az „értelmentüli nyelv” elméletét (Hlebnyikov). A futurista költészetet művészi szempontból is a szimbolizmus fölé helyezték. Spet ezzel szemben igen elmarasztalóan és gúnnyal írt a futuristákról, pozitív költészeteszménye pedig a szimbolizmus és az irodalom jövőjét egy új realizmusban látta. A formalisták és a fenomenológusok belső ellentétei azonban nem robbantak ki nyilvános vitában.

II.1. Az OPOJAZ és a szociológiai iskola (illetve az akkor marxistának számító irodalomtudomány) között már a 20-as évek elején heves vita bontakozott ki.

A 20-as években a szovjet irodalomszociológiai módszer irodalomtudományi kutatásban nem volt monolit: különböző irányzatok és törekvések fémjelezték. Szakulin és Pereverzev, Poszpelov és Medvegyev, Tyimofejev és Volosinov szociológusoknak vallották magukat. Mindegyikük azonban más-más elvet és más-más tudományos eljárást képviselt. De mégis voltak olyan általános elvek, amelyekben egyetértettek. Az irodalomszociológusok legáltalánosabb közös nevezője az volt, hogy az irodalomtudományban a történelmi materializmust próbálták alkalmazni. Az irodalom létrejöttét a társadalom gazdasági bázisával hozták összefüggésbe, továbbá azt az elvet hangsúlyozták, hogy a társadalmi osztályok harca determináló szerepet játszik az irodalom létében és fejlődésében. Ezek a kiindulási tételek előtérbe állították az irodalom genetikai-kauzális vonatkozásait, melyeknek vizsgálata képezte az irodalomszociológiai iskola fő törekvését.

Ezzel szemben, mint tudjuk, a formalisták az irodalom legbenső sajátosságait az irodalom autonómiájában keresték. Ez a hozzáállás gyökeresen különbözött a szociológusokétól. Az összecsapás a két irodalomtudományi iskola között elkerülhetetlen volt.

Már az évtized első éveiben nyílt vita bontakozott ki a két hegemoniára törekvő irodalomtudományi módszer között. 1922-ben Ejhenbaum, 1923-ban Sklovszkij kihívó írásokat jelentetett meg az akkori – esetenként leegyszerűsített – marxista irodalomszemlélet ellen. Buharin, Trockij, Lunacsarszkij és mások a hivatalos kultúrpolitika képviselőiként visszautasították ezeket a bírálatokat. Megtűrték a formalisták munkásságában a tudománytechnicizmust, de – politikai szemmel nézve – tevékenységüket károsnak, marxizmusellenesnek bélyegezték. Lunacsarszkij és mások minden erejüket latba vetették, hogy felnőjön egy marxista szellemű tudományos gárda. (Lásd a *Pecsztj i revoljucija* című folyóirat 1924. évi 5. számát, amelyet a formalizmus körüli vitának szenteltek, s amelyben Lunacsarszkij is véleményt nyilvánított. A vita ismertetését jelen számunkban közöljük.)

A formalizmus és a szociológiai iskola közötti összetűzés voltaképpen csak a 20-as évek második felében kapott tudományos színezetet, amikor a Pereverzev-iskola elméleti keretei megszilárdultak. A pereverzevisták a formalistákkal való vita során előnyös helyzetben voltak, mert mint láttuk, a hivatalos kultúrpolitika támogatását élvezték. A mérleg nyelve csakhamar az ő javukra billent. Nemcsak a tudományos érvelés döntött, hanem az a körülmény, hogy a pereverzevisták sáncon belül voltak. Kapóra jöttek nekik egyes opojazosok meggondolatlan és ingerkedő kijelentései (Sklovszkij, Ejhenbaum). Emellett a pereverzevisták természetesen olyan tudományos problémát vetettek fel, amelynek vizsgálatától ez idő tájt a formalisták, pontosabban az opojazosok még húzódoztak – azt a problémát tudniillik, hogy milyen viszony áll fenn az irodalom és a társadalom között.

II.2. A 20-as évek második felétől kezdve a formalisták és kiváltképpen az OPOJAZ híveinek helyzete egyre kritikusabbá vált. Publikációs lehetőségeik leszűkültek, míg a szociológusok, illetve a pereverzevisták számára egyre tágabb tér adódott. Új irodalomelméleti folyóirat is indult, a *Lityeratura i marxizm* (1928–1931). A formalisták defenzívába szorultak, sőt a 20-as évek második felében az egyre súlyosbodó nyomás hatására arra kényszerültek, hogy elméletileg tisztázzák saját rendszerükben az irodalom

és a társadalom kapcsolatát, melyet ugyan sohasem tagadtak, de a vele való foglalkozást eleddig nem tekintették elsőrendű feladatnak.

A formalizmus irodalomtudományi rendszere, a rendszer in potencia, nincs ellentmondásban az irodalom társadalmi meghatározottságával. Az opojazosok közül többen hajlandónak mutatkoztak, hogy az irodalmat mint társadalmi jelenséget is a formális módszer adta lehetőségeken belül vizsgálatnak vessék alá. Ez „külső szemlélő” számára az eredeti OPOJAZ kitágításának tűnt; nem csoda, hogy egyes kritikusok a formalizmus tagadását látták benne. A szociológusok diadalittasan hangoztatták, hogy a formalizmus rendszere megingott és válságát éli.

Az irodalomnak a rajta kívül eső szférákkal való kölcsönkapcsolatát elemző munkák közül legnagyobb eredménynek Tinyanov immár klasszikussá vált *Az irodalmi tény* (1924) és *Az irodalmi fejlődés* (1927) c. tanulmányait tekintjük. Tinyanov ezekben az írásokban az OPOJAZ elveire támaszkodva, tőlük el nem térve, kiváló érzékkel tapintott rá az irodalom legbenső sajátosságainak kialakulására és az élethez fűződő kapcsolatára. Rokontörekvésről tanúskodik Ejhenbaum cikke is *Az irodalmi életről*. Ezekben az írásokban konkrét elemzések adnak választ a szociológusok támadásaira.

Tinyanov és Jakobszon közösen írt *Az irodalom- és a nyelvtudomány problémái* (Novij Let, 1928. 12 sz., 36–37. old. című tanulmányukban világosan leszögezik, hogy az irodalom vizsgálatát a társadalomtól elszakítani nem lehet, mert: „Az irodalom (illetve művészet) története, mivel összefügg másfajta történelmi sorokkal, éppúgy, mint az összes történelmi sor, specifikus strukturális törvények bonyolult komplexuma. E törvények feltárása nélkül az irodalmi sor és a többi történelmi sor összefüggése tudományosan nem tárható fel.” Új mozzanatot is hoznak az irodalom fejlődésének megértéséhez és vizsgálatához. Abból a tételből indulnak ki, hogy a rendszer története maga is rendszer, a tiszta szinkronia pedig puszta illúzió. Kijelentik, hogy „a szinkronia és a diakronia egykori szembeállítás voltaképp a rendszerfogalom és a fejlődésfogalom szembeállítását jelentette, és következetes elvi fenntartása abban a pillanatban feleslegessé vált, mihelyt beláttuk, hogy minden rendszer szükségszerűen csak fejlődő rendszer lehet, s másfelől, minden fejlődés okvetlenül egy rendszer fejlődése.” Nyilvánvaló tehát, hogy a formalisták elméletüket szintén fejlődő rendszernek képzelték. Szó sincs tehát arról, mintha elfordultak volna korábbi alapelveiktől, ellenkezőleg, azokat fejlesztették tovább. Erről tanúskodik írásuk csattanója is: az irodalomtudomány feladatainak kidolgozásához „újja kell élesztenünk az OPOJAZ-t, Viktor Sklovszkij elnökletével”.

A Tinyanov, Ejhenbaum és a többi formalista részéről megnyilvánuló érdeklődést az irodalom társadalmi aspektusai iránt a pereverzevisták kétkedve fogadták, a formalizmus válságának biztos jelét látták benne. Pereverzev külön cikket írt a formalisták „szociológiai” kísérleteiről, s azokat mereven elutasította. „A marxisták számára – írja Pereverzev – alapjaiban elfogadhatatlan a szociológiai kutatás azon útja, melyen a formalizmus halad a történelmi fejlődés idealista, a történelmi materializmussal szemben mélységesen ellentétes koncepciója miatt.” Vitáiratában élesen bírálja Ejhenbaum, Tinyanov, Sklovszkij történelemfelfogását, mellyel szembeállítja sajátosan értelmezett marxista történelmi koncepcióját. (*A formalisták „szociológiai” módszere* c. tanulmányát jelen számunkban közöljük.)

II.3. Nézzük meg az érem másik oldalát. Nemcsak a formalisták „vettek át” a szociológusoktól, hanem szociológiai rendszerük kibontásához a szociológusok is felhasználták a formalisták számos elvi-elméleti elgondolását. Tudománytematikájukba olyan problémákat emeltek be, amelyek egykor a formalisták kutatási szférájába tartoztak, illetve ott merültek fel. A szociológiai iskolát, mint fentebb már említettük, nem tekintjük egyneműnek.

Az irodalomszociológiai módszer korabeli fogalma a pereverzevi iskola elméleténél és tevékenységénél tágabb fogalom. Égisze alatt, mint már jeleztük, több irányzat bontakozott ki. Egyébként világosan látja ezt Pereverzev is, hiszen a formalistákról írt cikkében megállapítja, hogy „a szociológiai módszer zászlaja alatt olyan tarkabarka társaság gyűlt össze, hogy a kifejezés további használata zűrzavaron és viszályon kívül semmi mással nem kecsegtet.” (1)

A szociológiai módszer vulgáris interpretációja, amely a művészetet közvetlen genetikai kapcsolatba hozta a társadalom termelési módjával, Suljatyikovtól (1872–1912) származik. A 20-as években ezt a vulgarizáló tendenciát Fricsénél, Kubikovnál és másoknál is megtalálhatjuk.

A forszoc (formális-szociológiai) elmélet kezdeményezője, Arvatov – a Lef egyik teoretikusa – Brik, Cejtlin és mások lehetségesnek tartották e két – a formalista és a szociológiai – módszer egyesítését. Arvatov a művészetet termelésnek fogta fel, s a művészi technikát állította előtérbe.

Szakulin, Keltujala és mások, akik a kultúrtörténeti iskola hagyományain nevelkedtek, az irodalomszociológiát oly módon képelték el, hogy az egyesíti mind az immanens (formalista), mind a kauzális (szociológiai) eljárást. Szakulin ezt „értelmes eklektikának” nevezte el. Módszertani fejtegetéseiben mindenekelőtt Plehanov irodalomelméleti írásaira, továbbá Buharin és Trockij irodalomszemléletére támaszkodott, valamint a neokantiánus Rickert és Windelband nézeteit, különösképpen pedig nomotetikus és ideografikus módszertani elveiket hasznosította.

A szociológiai módszer alkalmazásában sajátos szerep jutott a Pereverzev-iskolának. A Pereverzev köré sereglett kutatók (Poszpelov, Beszpalov és mások) jól körülhatárolt irodalomelméletet dolgoztak ki. Szervezettségük és az a tény, hogy az akkori kultúrpolitika támogatta tevékenységüket, különös súlyt adott elméletüknek az akkori irodalomtudományban. Ám a 20-as–30-as évek fordulóján kegyvesztettek lettek és a Pereverzev-iskolát felszámolták.

Meg kell jegyeznünk, hogy a pereverzevisták és a formalisták irodalomszemléletének gyökeres ellentéte ellenére is találunk olyan elvi-elméleti problémákat, amelyekben hallgatólagos egyetértés alakult ki köztük. Ha szemügyre vesszük az *Irodalomtudomány* (M. 1928) c. kötetet, meggyőződhetünk arról, hogy a pereverzevisták irodalomkoncepciójában érvényesült a formalisták, sőt, bizonyos tekintetben a fenomenológusok hatása is.

Poszpelovnak a Pereverzev által szerkesztett *Irodalomtudomány* c. kötetben megjelent tanulmánya (jelen számunkban III. részét közöljük) olyan elméleti megfogalmazásokat tartalmaz, amelyek valamelyes rokonságot mutatnak a formalizmus és a fenomenológia kérdésfeltevésével és válaszaival, jóllehet elméleti kiindulópontja természetesen egészen más.

Poszpelov a művet bonyolult szerkezetnek, olyan struktúrának tekinti, amelynek minden eleme szerves egységet alkot, s melyben az elemek determinálják az egészet, és az

egész meghatározza a részek helyét és funkcióját. Elemzése azt mutatja, hogy a műnek egy és ugyanazon szegmentumát több nézőpontból is meg lehet közelíteni. Ez az álláspont Spet és Tinyanov felfogására emlékeztet. A mű elemeinek megközelítése statikus és dinamikus lehet. „Ha a kutató a képek összességére helyezi a hangsúlyt, akkor a mű tematikájának statikus aspektusához, a mű szituációjához jut el. Ha nagyobb figyelmet fordít a képeket összekötő motívumok következetességére, akkor megkapja a tematika dinamikus aspektusát – a mű cselekményét. Hiszen a képek közötti összefüggés nem valami mozdulatlan kapcsolat, hanem cselekvések, mozgások egész sorának összekapcsolódása”. Poszpelov, amint látjuk, a mű kompozícióját nem tekinti a mű megmerevedett külső vázának, hanem dinamizáló tényezőnek tartja. A mű szervességét még jobban aláhúzza, amikor megállapítja, hogy „az egyes képek kompozíciója meghatározza, hogyan fűződnek egymáshoz a képek, mennyire gyakran vagy ritkán váltják egymást, egészben vagy részben váltakoznak-e, és kölcsönös tükrözés és jellemzés milyen fajtáival körvonalazzák és emelik ki egymást”. A műnek ez a szervessége kontextuális felfogást tételez fel. Nagyon érdekes az a mód, ahogyan Poszpelov Brjusov *Szimfónia* c. költeményét vizsgálja: „Önmagában véve minden szava alkalmasabb lenne egy filozófiai értekezés megírására, de a *Szimfónia* művészi szövegébe ágyazva összességükben mégis nagyon finom árnyalatú kifejező jelleggel rendelkeznek”. Ez a megfigyelés összecseng Gubernnek és Larinnak a kontextusra és szemantikára vonatkozó megállapításaival.

Poszpelov a szemantikát az elemek összekapcsolásának módjával hozza összefüggésbe; azt állítja, hogy „a költői szemantika saját realizálásának érdekében szervezi a költői szintaxist”. A szintaxis és a szemantika szoros kölcsönviszonya a modern nyelvészetnek is egyik középponti problémája.

Poszpelov szerint „A szemantikai egységeknek két aspektusa van, egyrészt meghatározott képekhez, másrészt – meghatározott intonációs-szintaktikai sorokba tartoznak. Az első – alapvető, a második – származék. A meghatározott képhez társuló költői szemantika érzelmi-akaratú irányulásra tesz szert, amelyet azután az erre létrehozott kifejezőeszközökben, a költői szintaxisban realizál”. Poszpelovnak igaza van, amikor a művön belüli jelenségeknek kétfajta aspektusát különbözteti meg, és rámutat azok alá- és fölérendeltségi viszonyára. Ám kétségbe kell vonnunk a szerző által megállapított aspektusok sorrendjét. Egy másik szempontból ugyanis az intonációs szintaktikai sorok, mint objektíve létező tényezők a képek létrejöttét szintén meghatározzák, vagyis alapvető tényezőkként funkcionálnak.

A koncepció leggyengébb pontja, hogy Poszpelov a mű struktúrájának mozgató tényezőjét a pszichoszociológiai komplexumban látja, mely szerinte a mű valamennyi tényének helyét, minőségét és funkcióját meghatározza.

Megkülönböztetett figyelmet érdemel viszont az a nézete, miszerint az irodalmi mű rétegekből tevődik össze. Az általa felvázolt sémából kitűnik, hogy a mű a következő rétegekre bontható: kifejezési síkra, ábrázolási síkra, kompozíciós és tematikai síkra. Ez a rétegekre bontás bizonyos vonatkozásokban fenomenológiai szemléletre vall. És ha ezt a rétegződési elvet nem rokonítjuk is Ingarden mű-felfogásával, minden bizonnyal érdekes fenomenológiai szellemű kísérletnek kell minősítenünk.

A formalizmus hatását az *Irodalomtudomány* című kötet más szerzőinél is – így Pereverzevnél, Beszpalovnál – felfedezhetjük. Az irodalom sajátosságait ők is előtérbe állítják. Pereverzev a kötet bevezető tanulmányában nyomatékosan hangsúlyozza, hogy

nem magát a valóságot, hanem az életnek művészileg transzformált tényeit kell vizsgálni, melyek bekerültek a műbe. (Helikon 1966. 4. sz.) A szociológiai iskola másik képviselője, Beszpalov úgyszintén sikra száll amellett, hogy a marxista irodalomtudománynak nemcsak az irodalom tartalmi, genetikai-kauzális jelenségeire kell összpontosítani figyelmét, hanem a nyelvi és a poétikai tényezőkre is. Abból indul ki, hogy: „az irodalom a társadalmi tudat része”, bár egyedi specifikummal rendelkezik. A szuljatyikovizmus alapvető hibája abban rejlik, hogy az irodalom és a publicisztika között nem tudott különbséget tenni. Márpedig az irodalomtudomány módszertani feladata az irodalomnak azokra a jelenségeire irányítani a figyelmet, amelyekben az irodalom társadalmisága nem különül el az irodalmi művek objektív tényezőitől. „Az irodalomtudomány tárgyának sajátosságait vizsgálva – írja Beszpalov – helyesebb ha nem a befogadó és létrehozó szubjektumból, hanem az objektív irodalmi jelenségekből indulunk ki, melyek tartalmazzák törvényszerűségeik jellegzetes és sajátos vonásait.” A műnek ilyen „objektív” tételét az OPOJAZ tudományos tevékenységének első szakaszában is megfigyelhettük. Beszpalov természetesen, mint szociológus nem elégedhetett meg a mű ilyen redukciójával, hanem az irodalomtudomány feladatát „a nyelvi rendszerben objektivizálódott művészi tudat” kutatásában jelölte meg, s így módon a marxista irodalomkutatás kompetenciáját az irodalmi mű valamennyi összetevőjének (a nyelvi tényektől a tartalmi-tematikai jelenségekig) vizsgálatára kiterjesztette.

Mint ebből is látható a pereverzevisták tehát egyes – korántsem lényegtelen – irodalomtudományi kérdések értelmezésében nem is álltak olyan távol az ellenfél álláspontjától.

II.4. A pereverzevisták irodalom-”poétikai” kutatása azonban – egyes kivételektől eltekintve – alapjában véve zömmel publicisztikai színezetű volt. Ugyanakkor színre léptek olyan – magukat szintén szociológusnak, marxistának valló – tudósok is, akik az irodalom specifikumát eleve poétikai vagy esztétikai aspektusból próbálták tanulmányozni, mint például Medvegyev, Volosinov, Bahtyin, Vinokur és mások. Az irodalmat társadalmi ténynek, olyan kommunikációs rendszernek fogták fel, amely az irodalom létrejöttét a társadalmi körülményekkel magyarázza és társadalmi funkcióit is felöleli. Ennek az irányzatnak a hívei ugyanakkor szigorúan ügyeltek az irodalom sajátosságainak tiszteletben tartására is. Az irodalom nyelvi-poétikai jelenségeinek kutatását – a pereverzevistáktól eltérően – nem kiegészítő vizsgálatnak tartották, hanem a szociológiai módszer szerves belső igényének, mely nem választható el az irodalom társadalmi vonatkozásainak kutatásától. Ebből következően nevezett kutatók kétfrontos harcot vívtak a formalizmus és a szociológiai módszer vulgarizálása ellen. Viszonyuk a formalistákhoz azonban nem egyszerű. Egyrészt elhatárolták magukat az immanencia túlértékelésétől és a mű-dolog posztulátumától, másrészt viszont, minden kétséget kizáróan, sikeresen és gyümölcsözően használták fel a formalisták eredményeit, melyeket azonban nem eklektikusan emeltek be saját rendszerükbe, hanem továbbgondolva, átértelmezve olvasztottak be a maguk sajátos irodalomelméleti koncepciójukba. Alá kell húznunk azt a tényt, hogy ilyen irodalomkoncepció csak a formalizmusra mint előzményre építve jöhetett létre. E kutatók előtt az egyik legfontosabb feladatként még mindig az irodalom–nem irodalom megkülönböztetése és szétválasztása állt, miközben radikálisan le kellett számolniuk a

szociológiai kutatásokban fellelhető vulgarizáló törekvésekkel is. Erőfeszítéseik arra irányultak, hogy megvilágítsák az irodalmi tények és az élettények közti kapcsolatot, azokat a transzformációs tényezőket, amelyek az élettényeket irodalmi tényekké változtatják. Ezeket a problémákat annak idején a formalisták is felvetették, az új áramlat azonban az irodalmat nem immanens jelenségnek fogja fel, hanem a társadalmi kommunikáció egyik fajtájának.

Szakulin még javában az immanens és kauzális megközelítés egymásmellettségéről értekezett, a „for-szocok” a marxizmus és formalizmus összeházasításán fáradoztak, amikor Volosinov már ennek a módszertani dichotomiának leküzdésére vállalkozott. „A szociológiai módszer – olvashatjuk nála – az irodalomtudományt eddig szinte kizárólag a történeti kérdések kidolgozása során vette igénybe, miközben az úgynevezett *elméleti poétika* problémáit – a művészi formával, a forma különböző mozzanataival, a stílussal kapcsolatos kérdéseket – igyekezett ettől a módszertől távol tartani.” (*A szó az életben és a költészetben*. Megjelent e számban.) Volosinov nem ért egyet azzal a felfogással, amely olyan immanens jelenségeket emel ki, amelyeknek állítólag semminemű kapcsolatuk sincs a társadalmi jelenségekkel. Éppen ezért azt írja, hogy „immanensen-társadalmi a művészet is: a rá kívülről ható, nem művészi társadalmi közeg közvetlen belső reakciót vált ki belőle. Nem holmi idegen dolog hat itt egy másik idegen dologra, hanem az egyik társadalmi képződmény egy másikra”. Az irodalom tiszta autonómiájának ez a bírálata egyaránt szól mind a fenomenológusoknak, mind az opozíciósoknak. Egyébként az OPOJAZ kutatóinak ezen kívül szemére veti a „műalkotás-dolog” fetisizációját is, mert véleménye szerint a költői műben nem láttak egyebet, mint „a forma által meghatározott módon megszervezett verbális anyagtömeg”-et. Ez a sommás ítélet természetesen kissé túloz.

Volosinov okfejtésében azt látjuk lényegesnek, hogy a „külső” hatásnak vélt tényezőket az irodalom társadalmi voltának belső természetével, vagy ahogy a szerző mondja, „immanens társadalmisága”-val hozta szoros kapcsolatba. „A művészi alkotó tevékenység – írja – éppen struktúrájának immanens társadalmisága jóvoltából az élet egyéb területeinek szociális jelenségeit minden irányból szabadon engedi magába hatolni. A másfajta ideológiai szférák, a társadalmi-gazdasági rendszer, és végül a gazdaság a költészetet nem csupán kívülről határozzák meg, hanem a szóban forgó belső strukturális elemeken keresztül is.” Így sikerül Volosinovnak a „külső” és „belső” tényezők dialektikájára fényt deríteni az irodalomban.

Medvegyev *Az irodalomtudomány aktuális feladatai* című tanulmányában (lásd jelen számunkban) marxista álláspontot képvisel, mikor leszögezi, hogy „az irodalomtudomány az ideológiákról szóló tudomány egyik ága”. Ez a kategorikus kijelentés egyszersmind azt is jelenti, hogy Medvegyev az irodalmat az ideológia egyik formájának fogja fel. Kellőképpen hangsúlyozza azonban az irodalom sajátos státusát az ideológiák rendszerében. Félreérthetetlenül leszögezi, hogy „az irodalom az egyéb ideológiai formák környező valóságába e valóság önálló részeként illeszkedik be, ott pótolhatatlan helyet tölt be, meghatározott szervezettségű nyelvi alkotások formájában, amelyeket specifikus, csak rájuk jellemző struktúra konstituál. Ez a struktúra, akárcsak a többi ideológiai struktúra, különleges prizmán töri meg a keletkező-létesülő társadalmi-gazdasági létet, és összetéveszthetetlenül csak rá jellemző szög alatt töri azt meg.” Medvegyev fejtegetésében újra előbukkan tehát az irodalom és a nem irodalom antinómiája. Az „ideolo-

géma” általa bevezetett fogalma új mozzanatot hoz a mű „külső” és „belső” viszonyát illetően, megmagyarázza, hogyan épülnek be az élettények a műbe, s hogyan jutnak érvényre a mű egyedi sajátosságai.

III. A 20-as évek végén a formalisták adminisztratív elnémitását a szociológusok részéről jövő bírálat is nagyban elősegítette. Röviddel utána azonban sor került a pereverzevizmus felszámolására is. A 20-as–30-as évek fordulóján e két irodalomtudományi iskola a szovjet irodalomtudományban gyakorlatilag megszűnt.

Pereverzev elméletéről a Kommunista Akadémián több hétig tartó vitát rendeztek (1929. nov.–1939. jan.), melynek eredményeit határozatban összegezték. A kötetben megjelent vitaanyag és a határozat hűen tükrözik a 20-as évek végén meghonosodott és uralkodó légkört. (*Harc a gépész irodalomtudomány ellen.* M. 1930)

A határozat valójában Pereverzev irodalomkoncepciójának bírálatát tartalmazza, ám a megfogalmazás jóval többet árul el. Kiderül belőle az is, hogy az irodalomtudomány fejlődése fordulóponthoz érkezett és egész frontján megkezdődött a tisztogatás, hiszen harcot hirdet az antimarxistának nyilvánított irodalomtudományi törekvések ellen: „a formalista iskola nyíltan burzsoá elmélete (V. Sklovszkij, B. Ejhenbaum, B. Engelgardt, J. Tinyanov és mások), melynek filozófiai és módszertani gyökerei visszanyúlnak a különféle kantianizmusokhoz, a szubjektív idealizmushoz, agnoszticizmushoz stb., még manapság is tekintélynek örvend”; megfigyelhető, hogy a fenomenológusok „az archireakciós, objektív-idealista, misztikus nézetek képviselői (G. Spet, Loszev és mások) kísérletet tesznek pozíciójuk megvédésére”; és a szociológiai módszer egykori úttörői „a szubjektív szociológiai, neonarodnyik eklektikus irányzat feltámasztói (P. N. Szakulin) mereven ragaszkodnak elméletükhöz”. Ezenkívül az „elvtelen eklektikusoknak és vulgarizátoroknak – N. L. Brodskij, B. Lvov-Rogacsevszkij, N. Pikszanov, I. Kubikov –”, valamint L. Grosszman-nak „az esztétikai, impresszionista, nyíltan burzsoá iskola” epigonjának tevékenysége is zavarja a marxizmus térhódítását. Ezeket a törekvéseket fel kell számolni, mert „mind ezek az elemek számottevő ellenállást fejtenek ki a marxista–leninista elmélet terjeszkedése ellen, és ebbeli ténykedésükben felhasználják a legkülönbébb módszereket, a nyílt antimarxista megnyilvánulásoktól (Loszev, Spet) kezdve a különböző álarcok felöltéséig és a színlelt alkalmazkodásokig bezárólag”.

A határozat nyomatékositotta azt a véleményt, hogy elérkezett az ideje a pereverzevi koncepció felszámolásának, mert az „a jelen pillanatban a marxista–leninista irodalomtudomány további fejlődésének útján a legfőbb akadályt” képezi. Pereverzev nézetrendszerének főbb antimarxista eltévelyedéseit a vita és a határozat egyrészt abban jelöli meg, hogy az ideológiát közvetlenül a gazdasági alapból vezeti le, másrészt paradox módon amiatt marasztalják el, hogy „ragaszkodva az irodalmi jelenségek sajátosságaihoz, V. F. Pereverzev lényegében véve arra törekszik, hogy az irodalmat kínai fallal határolja el az ideológia-politikai, tudományos és más – fajtáitól és formáitól”. A vita során szemére vetették azt a kijelentését, hogy a politikai élet és az irodalom között nincsen okozati összefüggés; valamint azt, hogy figyelmen kívül hagyta az osztályharcot mint az irodalmi élet döntő tényezőjét, tagadta az eszmeiség meghatározó szerepét az irodalmi mű létrejöttében és társadalmi hatásában; elvetette a művészi visszatükrözés-elméletet. Volt tanítványa, Beszpалov pedig azt kifogásolta, hogy Pereverzev irodalomtudományi munkás-

ságában nem hasznosította Lenin tanait. A felvetett problémákat a 30-as évek irodalomtudományának alapvető tételei közt találjuk majd.

A 30-as években fokozatosan kialakul a szovjet irodalomtudománynak az az új vonulata, amely az irodalom és a művészet jelenségeit már más filozófiai és esztétikai alapelvek felől közelíti meg. Ez az az évtized, amikor kialakul a Lifsic–Lukács-féle nagyrealizmus-koncepció és a visszatükröződés-elmélet. Megfigyelhető, hogy azoknak a problémáknak, irodalomelméleti tételeknek a legnagyobb része, amelyeket a 20-as években a formalisták és a szociológusok felvetettek, kívül kerültek a tudományos gondolkodás határain és több évtizeden keresztül feledésre voltak ítélve. A 60-as évektől kezdve a Szovjetunióban egyre nagyobb érdeklődés mutatkozott a 20-as évek szovjet irodalomtudományának eredményei iránt, kezdték újra kiadni az akkori tudományos írásokat, pozitív értékelések kíséretében.

A TUDOMÁNYOSSÁG HATÁRAI AZ IRODALOMTUDOMÁNYBAN

A) A TUDOMÁNYOSSÁG HATÁRAI

1.§ *A tudományosság általános határai*

A kívülállók szemében az irodalomtudomány igen furcsa helyzetben van: se nem tudomány, se nem költészet, se nem nyelvészet, ex omnibus unum, nec hoc, nec illud. Jelen tanulmány célja nem más, mint az irodalomtudomány funkciójának és területének olyan meghatározása, amely A) feljogosítja arra, hogy önálló tudománynak tekintse magát és B) elkülöníti a vele határos tudományoktól. Ezek a feladatok határozzák meg tanulmányunk két fejezetre osztását:* A) a tudományosság határai; B) az irodalomtudomány határai. Nem törekszünk új felfedezésekre, csupán új érvekkel szeretnénk alátámasztani néhány régi, feledésbe merült elvet, melyek az irodalomtudomány fogalmának alapját kell hogy képezzék.¹

Tudományosnak nevezzük az olyan irodalomtudományt, amely kielégíti a logikai bizonyíthatóság, a rendszeresség és az objektivitás követelményeit. Világos, hogy magával az irodalmi tények megismerésével szemben nem támaszthatók ezek a követelmények. Először is, tudományos megismerés tiszta formában aligha létezik. Másodszor, a megismerés individuális tevékenység, és az individuum számára teljesen közömbös, hogy logikai vagy intuitív, deduktív vagy induktív úton jutott el a megismeréshez, számára csak az ismeret ténye a fontos. A tudomány és a felelőtlen kijelentések, a csillagászat és a csillagászlás közt ott kezdődik a különbség, amikor az ember megismerésének eredményét közölni igyekszik másokkal. *A tudományosság tehát nem a megismerés, hanem a kifejtés sajátossága.* A tudomány társadalmi tevékenység.

Ismereteink átadása, azaz a kölcsönös megértés céljára valóban létrejött egy egyezményes nyelv (*κοινη*), a tudomány. A többi mesterséges nyelvhez hasonlóan, a tudomány logikai nyelve is szegényes: korántsem lehet mindent kifejezni rajta, de ebbe bele kell törődni, hiszen ha túllépjük a nyelv határait, az eredmény kölcsönös meg nem értés, kavargás, bábeli nyelvzavar; a valódi intuíciót többé nem lehet megkülönböztetni a felelőtlen fecsegéstől. Arra kell törekedni, hogy az irodalomtudomány is elérje a logikai bizonyíthatóságnak azt a fokát, amelyet (a matematika kivételével) bármely más tudomány, pl. a természettudományok. Ez természetesen a minimum, de még ezt sem értük el.

*Itt a tudományelméleti szempontból alapvetően fontos A) fejezetet közöljük (*Szerk.*)

¹ Csábító feladat volna az irodalomtudomány fogalmát magának az anyagnak az adottságai alapján felépíteni úgy, hogy csak a legalapvetőbb pszichológiai és nyelvészeti fogalmakat vennénk alapul. E cikk szerzője igyekszik oly módon megközelíteni feladatát, hogy nem támaszkodik semmilyen előlegezett pszichológiai, szociológiai vagy biológiai elméletre azért, hogy ne tegye függővé tudományát azoktól a változásoktól, amelyek a vele határos tudományokban (a nyelvészetben, a természettudományban és különösen a filozófiában) zajlanak.

A logikai nyelv bizonyíthatósága ugyanúgy feltételes, mint maga ez a nyelv. Nincs mindig intuitív meggyőző ereje, nem kíséri az a meggyőződés, hogy a bizonyított tény valóban létezik. Tisztán negatív jellegű. A tudományos igazság olyan, logikailag megalapozott tétel, amellyel az adott pillanatban sem logikai ellenérveket, sem pedig egy másik, logikailag ugyanúgy megalapozott ellenhipotézist nem lehet szembeállítani. Más szóval, a tudományos igazság mindig olyan hipotézis, amely csak átmenetileg rendelkezik a maximális valószínűséggel. Az érvelés logikai helyességétől és az ellenhipotézisek valószínűségi szintjétől függően, az irodalomtudomány állításai az úgynevezett „igazság” és az alogikus szubjektív „feltevések” pólusai között mozognak. Az ilyen feltevések sok irodalomtörténeti irányzatban jelentős szerepet játszanak, a tudományos irodalomtudományból azonban száműzni kell őket.

Most pedig áttérünk magának ennek a tudománynak a meghatározására.

2. § Az irodalomtudomány tárgyának körülhatárolása

Ahhoz, hogy egy tudomány beilleszkedhessék a többi tudomány rendszerébe és maga is rendszeres jellegű lehessen, mindenekelőtt tisztában kell lennie tárgyával. A modern tudomány tárgyát meghatározza a) anyaga és b) az anyagnak az illető tudomány által vizsgált sajátossága, melyet itt e tudomány érdeklődési körének nevezünk. Azok a tudományok, amelyeket csak anyaguk határoz meg, eleve tudományos rendszerként állnak előttünk és tagolásra várnak. Ilyen tudomány pl. a geográfia, melynek feladata a földnek (azaz e tudomány anyagának) minden szempontból való vizsgálata. A geográfia természetszerűleg több önálló tudományra tagolódik, melyek meglehetősen távol esnek egymástól, mint pl. a természeti földrajz és a történeti földrajz.

Az irodalomtudományban hasonló fejlődés megy végbe. Irodalomtudományon sokan még ma is valamennyi írásmű sokoldalú elemzését értik. Nem csak a francia irodalomtörténeti tankönyvekben találkozunk Descartes és Malebranches elemzésével, hanem Manitiuss *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* című könyvének most megjelent II. részében is olyan fejezeteket találunk, mint Theológia, Történetírás vagy A trivium részei stb.

Az irodalomtudomány ilyen felfogása törvényszerű, mindazonáltal elkerülhetetlen a munkamegosztás. Maga Manitius sem érvényesíti következetesen elveit, mert vizsgálódásait nem terjeszti ki pl. az okiratokra, a leltárjegyzékekre és egyéb írásbeli dokumentumokra.

a) Egyesek az *anyag szűkítésével* próbálják megoldani a differenciálás problémáját, s azt állítják, hogy az irodalomtudomány nem más, mint a *nyelvi műalkotások vizsgálata*. Ezzel a felfogással nem tudunk egyetérteni. Először is azért, mert így még hozzávetőleg sem lehet körülhatárolni az anyagot. Minden olyan kísérlet, amely a műveket művészi és nem művészi alkotásokra kívánja osztani, roppant nehézségekbe ütközik. Másodszor, nem osztjuk ezt a véleményt azért, mert az következik belőle, hogy a műalkotást minden lehetséges szempontból vizsgálni kell. Így például a versfűzerek törvényeit jogilag is meg kellene vizsgálni, ekkor viszont az irodalomtudomány a jogtudomány részévé válna.

b) Ezért mi az *érdeklődési terület* szerinti tagolást javasoljuk, s a következő meghatározást adjuk: az irodalomtudomány az irodalmi műveknek a *művészség*, azaz az

esztétikai elemek szempontjából való tanulmányozása. Az írásművek azon elemeinek összességét, amelyek esztétikai érzékünkre (pozitív vagy negatív) hatást képesek gyakorolni, *művészi formának* nevezzük. Az irodalomtudomány tehát az a tudomány, amely az irodalmi formát tanulmányozza.

Ez a tudomány *anyagát* tekintve a filológia része, *érdeklődési területét* tekintve pedig a művészettudomány része.

Ez a viszony analóg a mezőgazdasági kémia az agronómiához és a kémiához való viszonyával.

c) Ezért az irodalomtudomány tárgyát az egész irodalom képezi, de annak *nem minden eleme*. Ezzel megszűnik a műveknek irodalmi és nem irodalmi alkotásokra való felosztása; helyére egy fokozati sorrend lép: az irodalomtudós *érdeklődése a mű iránt annál nagyobb, minél több és minél többféle formális eleme van az illető műnek*. Ily módon érdeklődésünk középpontjába kerül a Faust, Shakespeare drámái stb., s perifériájára szorulnak az olyan művek, mint egy értekezletre szóló meghívó, a fűszerüzletek cégére, amelynek esztétikai potenciája minimális, gyakorlatilag a nullával egyenlő. A formális módszert legfőképp az említett fokozati sorrend különbözteti meg az ideológiai és a szociológiai módszertől. Valóban, ha az érdeklődési területet az irodalomban tükröződő társadalmi tények képezik, akkor szükségképp olyan jelenségek kerülnek a figyelem középpontjába, mint a büntető törvénykönyv, a rendeletek, Fet lírája pedig csaknem teljesen kiesik a látókörünkől. Ezzel magyarázható, hogy miért volt Piszarjev számára Puskin *quantité éminemment négligeable*.

S ugyanúgy azok, akiknek érdeklődési területét az eszmék képezik, Kantot állítják vizsgálatuk középpontjába, a Szolovej Budimirovicsról szóló hősi énekkel pedig egyáltalán nem foglalkoznak. Én a magam részéről sohasem értettem, hogy az irodalomtudósok ideológiai iskolája milyen logikai megfontolás alapján szűkíti vizsgálódásai tárgyát az irodalmi műalkotásokra. Vajon ez nem azt jelenti-e, hogy a legalkalmatlanabb anyagon tanulmányozzák a filozófiai történetet?

3.§ Az irodalomtudomány illetékességének körülhatárolása

(A tudományos irodalomtudomány vizsgálati körébe tartozó kérdések)

Ámde még az ily módon meghatározott tárgy keretein belül is szigorúan korlátoznunk kell a tudomány illetékességét. A különböző kérdésekre, amelyeket általában feltesznek az irodalmi műre vonatkozóan, a tudomány nem egyformán pontos válaszokat ad. Megpróbáljuk sorra venni ezeket a kérdéseket, s kiemelni közülük azokat, amelyek tudományos vizsgálódás tárgyát kell hogy képezzék.

a) A „jó” vagy „rossz” kérdése. Művészetnek nevezzük az élőlények (elsősorban az ember) minden olyan alkotó tevékenységét, amelynek eredménye esztétikai érzékünkre (pozitív vagy negatív) hatást gyakorol. Ha ez az alkotó tevékenység szavakban ölt testet, s eredménye verbális alkotás, akkor irodalomnak nevezzük, s az irodalomtudomány tárgyát képezi. Külön hangsúlyozzuk fenti meghatározásunk utolsó részét, amely azt állítja, hogy a tudomány nem tehet különbséget jó és rossz művek között, egyszerűen azért, mert nincsen semmilyen logikai kritérium, amely indokolná az ilyen megkülönböztetést. Ez

közhely, de terminológiai jelentősége van: lehetővé teszi, hogy szabadabban használjuk a „művészi alkotás” terminust, s ne húzzuk rá a „pozitív-értékűség” esetleges ismervét, amely mindig a szubjektív ízlés dolga.

Azonban, mondják egyesek, ha nem is tudunk abszolút választ adni a minőség kérdésére, legalább képesek vagyunk válaszolni rá történeti szempontból úgy, hogy felhasználjuk különböző korok kritikai és poétikai anyagát. Természetesen ezt megtehetjük. De vajon ebben áll az irodalomtudós, az irodalomtörténész munkája?

Valójában itt mindenekelőtt a kutatás tárgya változik meg: a kutatás tárgyává nem az irodalmi mű, hanem az ízlés, azaz a művön kívül álló személyek vagy csoportok szubjektív véleménye válik. A kritika története tehát az esztétika, nem pedig az irodalomtudomány fejezete. Továbbá, ilyenkor rendszerint önkényesen választják ki annak a kornak a kritikai ítéleteit, amelyben a mű keletkezett, mintha a mű élete itt véget is érne. Például, kövessük végig Norden nyomán (*Antike Kunstprosa*) a gorgiaszi ékesszólás történetét, melyet hol elismertek, hol elítéltek az antik irodalom fejlődésének különböző szakaszaiban. Ezt a stílust főképpen az antitézisek és a rövid klauzulák bősége jellemzi. Ez a két ismertetőjegy, azaz az antitézisek és a klauzulák meghatározott hossza, minden körülmények között Gorgiasz sajátossága marad; pozitív vagy negatív értékük pedig valami olyasmi, ami nem tartozik szervesen Gorgiasz beszédeihez, s nem foglalkozik vele egy olyan tudomány, amelynek tárgya az irodalmi mű.

A tudományos irodalomtörténet csupán azon az alapon osztályozza az irodalmi műveket korszakok vagy nemzeti, kulturális, társadalmi csoportok szerint, hogy milyen ismertetőjegyek *dominálnak* bennük. Ha a dominanciának még *kiemelt jelentőséget* is tulajdonítanak, akkor ez olyan tény, amelyet az irodalomtudomány végső soron megállapíthat, de amellyel semmi továbbit nem tud kezdeni.

Azt a hatalmas *segítséget*, amelyet a kritikátörténet az irodalomtudomány számára jelent, alább fogjuk felvázolni.

b) A *mi és hogyan* kérdése. Azt a kérdést, hogy mi adott számunkra az irodalmi műben, a hasonló ismertetőjegyekkel rendelkező tények logikai osztályozásának egyszerű aktusával oldjuk meg. Vegyünk egy tetszés szerinti szöveget, pl. a Kalevala 42. énekét. Mit találunk benne? Az „epikai kincs megszerzésének” hagyományos szűzségét, az „ellenség-gel való viaskodás”, a „bájokkal való elbódítás” motívumait, a nagy bika, a Szampó és más fantasztikus képeket, továbbá retorikus kérdést, szinonim variációt, paralelizmust és más alakzatokat, ezenkívül trochaikus nyolcasokat, alliterációt és más metrikai jegyeket. Ezeket a fogalmakat egy sor irodalmi mű hasonló vonásainak a kiemelésével nyertük. Pontosan meg vannak határozva, és jelentésüket minden egyes esetben pontosan megállapíthatjuk. Tehát a „mi” kérdésre adott válasz jogos tudományos aktus, amely az irodalomtudomány számára lehetővé teszi az *irodalmi mű felépítésének egyre teljesebb meghatározását*.

Az a kérdés pedig, hogy „hogyan jött létre a mű?” kétféleképp értelmezhető.

a) A „hogyan” vonatkozhat egyrészt az alkotófolyamat időbeli kibomlására. Ezt a pontot illetően Lehmann *Poétikájának* 4.§-ában (22. lap és az azt követők) tájékozódhat az olvasó, ahol Lehmann meggyőzően bizonyítja, hogy még a műalkotás szerzője sem képes reprodukálni az alkotói aktusok sorrendjét: „Niemand wird sich dem Eindruck verschliessen können. ... dass ... der Vorgang im ganzen in einem schwankenden Zwielficht bleibt, welches keinen klaren Einblick ermöglicht”. (27) Ehhez felesleges lenne a kommen-

tár. b) A „hogyan” vonatkozhat másrészt az irodalmi folyamatok minőségi meghatározására. Ebben az értelemben a „hogyan” kérdése azonos a „mi” kérdésével, csak nem a tényre, hanem az aktusra vonatkozik. De abban a művészetben, amelyet tevékenységként határozzunk meg, a tény és az aktus egybeesik. Valójában azt kérdezhetjük: „Hogyan kapcsolódnak össze az A, B, C motívumok?” – és azt felelhetjük: „a fokozás révén”. De így is fel lehet tenni a kérdést: *mi* figyelhető meg az adott mű tematikájában?” – és azt felelhetjük: „a motívumok fokozása”. S mindezt megfordíthatjuk: az „окалошнить” („felkalucsni”) (= valakire kalucsnit adni) irodalmi tény (*neologizmus*), de benne foglaltatik a *költői szóképzés* aktus is. Vagy egy másik példa: „Mi is az a Harpagon?” – „tipikus alak”; vagy „miképp van megalkotva Harpagon?” – „tipizálás útján”.²

Lényegében mindkét válasz ugyanazt mondja, s különválasztásuk csak zavart okoz. Emlékezzünk rá, hogy tudományos életünkben mennyi felesleges szócséplésre adott ürügyet az „anyag” és a „művészi fogás” elkülönítése. Ezért a „hogyan” kérdést (a második értelemben) a „mi” kérdésre kell visszavezetnünk.³

c) A „*mi célból*” kérdése. A műalkotásra és részeire vonatkozó teleológiai kérdés részletes kifejtést igényel. Egyesek előszeretettel beszélnek magának a műalkotásnak a „belső művészi céljáról”. Ez a cél a világegyetem általános teleológiájából következik, s a metafizika tárgyát képezi. Konkrét értelemben csakis úgy beszélhetünk a célról, mint a szerző feladatáról, és pedig tudatosan vállalt feladatáról, hiszen tudat alatti szándékai nem az irodalomtudomány, hanem a tényérjósítás körébe tartoznak.

Mindenekelőtt vizsgáljuk meg a szerző esztétikai feladatait.

Az általános esztétikai cél, azaz „a szép létrehozásának” a vágya – mivel ilyen vágy valóban kíséri az alkotás folyamatát⁴ – nem lehet termékeny tudományos kutatás tárgya, mivel a műalkotások többségének esetében létezését csak hallgatólagosan feltételezzük. Valamiképp specifikálnunk kell, hogy beszélni lehessen róla. Miképp végezhető el ez a specifikáció, és miben nyilvánul meg ez a művészi feladat?

Először is magában a műben. Így a kutatás általában a következőképp jár el: a kritikus észreveszi például, hogy *Az elsüllyedt harangban* egy olyan alkotói személyiség

² Ugyanez vonatkozik az irodalomtörténeti folyamatokra: az átvétel, a parodizálás, a prozaizáció, a reduplikáció, a rövidítés stb., lényegüket tekintve nem különböznek a stilisztikai figuráktól és az ikonikus eljárásoktól, a különbség csak az, hogy ezek a folyamatok két mű között, nem pedig egy mű keretein belül játszódnak le.

³ Ugyanez a gondolat kissé eltérő megfogalmazásban V. M. Zsirmunszkij professzor A művészettudomány módszerei és feladatai c. munkájában is megtalálható.

⁴ Azt a kérdést, hogy lehetséges-e olyan eset, amikor a költő „rútát” akar alkotni, mind ez idáig nem oldották meg, s kérdéses, hogy egyáltalán feltették-e az ún. grobián korok vonatkozásában (pl. a XV–XVI. sz.-i germán kultúra, vagy a mai orosz kultúra bizonyos jelenségeinek vonatkozásában). E kérdést pszichológiai bonyolultsága miatt e helyütt nem taglaljuk. Ugyanakkor teljességgel világos, hogy maga az esztétikai cél egyáltalán nem kötelező érvényű a költő számára. Számtalan olyan mű van, amelyet az emberek szépek tartanak, holott szerzőjüket egyáltalán nem vezette a szép létrehozásának vágya. Vegyük csak pl. azt a tényt, hogy: «Аввакум протопоп понужден бысть житие свое написать иноком Епифанием . . . да не забвению будет предано дело божие.» [„Avvakum protópát arra sarkallta Jepifanyij barát . . . írja meg életének történetét, hogy ne menjenek feledésbe az Istennek dolgai”. – Avvakum protópópa önéletírása. Bp. 1971. 7. l.] Nincs semmi alapunk arra, hogy Avvakum részéről bármilyen tudatos művészi célt is feltételezzünk, ugyanakkor művének számos helyét valódi művészi élvezettel olvassuk.

van ábrázolva, aki harcban áll a társadalommal, s ennek alapján megállapítja, hogy a hős alakja *azzal a céllal* van megalkotva, hogy szemléltesse az alkotó személyiségnek a társadalommal való harcát. Világos, hogy ez természetesen tautológia. Ha a kritikus ebből még azt a következtetést is levonja – ahogy az gyakran történik –, hogy a szerzőnek az egész dráma megírásával az volt a célja, hogy a társadalmi harc motívumát megmutassa, akkor teljesen önkényesen jár el, hiszen Hauptmann drámájában vannak más motívumok (a női lélek ébredése a szerelem hatására) és más eszmék (a társadalommal való szakítás bűnhöz vezet), amelyek ugyanolyan joggal tarthatnak igényt a „cél” szerepére.

Tehát ha a célt csak magában a műben keressük, akkor a cél vagy egybeesik a ténnyel (az egyes formák célja), vagy pedig megragadhatatlan.

Másodszor, a feladatot magyarázhatja maga a szerző (előszóban, levélben stb.). Ekkor azonban mindig az a veszély fenyeget, hogy a szerző csak művének befejezése után tudatosította e célt, s az eredmény alapján ítél arról, hogy mit akart létrehozni, azaz ugyanazt az utat járja, mint a kritikus. Vagy pedig az történik, hogy különböző megfontolásokból feladatának nem a leglényegesebb részét tárja fel, hanem csak azt, amelyet szerinte az olvasó nehezebben vesz észre. A szerző általában ritkán tárja fel teljes egészében a maga művészi alap gondolatát. Így például Hrosvita meglehetősen terjedősen beszél arról, hogyan módosította Terentius szüzséit, de metrikai feladatairól egy szót sem szól, holott tudatában kellett lennie annak, hogy komédiáinak nyelvi hangzása ugyanúgy, különbözik a terentiuséitól, mint szüzséi. Tegyük hozzá, hogy a szerzői magyarázattal ellátott művek elenyésző kisebbségben vannak.⁵

Tehát a szerzői vallomás több mint kétes kritérium a művészi feladat meghatározásakor. Következésképp csupán a feladat meghatározásának az a fentebb említett módja marad számunkra, melyet tautologikusnak neveztünk. Például Nyekraszov következő sorairól:

*A nagy lánc elszakadt bizony,
Kettőt ütött két végivel:
Az egyikkel földesurat,
Másikkal muzsikot! . . .*

(Ki él boldogan Oroszországban? – Áprily Lajos ford.)

Természetesen levonhatjuk azt a következtetést, hogy a lánc metaforikus képét „a jobbagyrendszer” ábrázolása *céljából* vezette be a szerző, de nem egyszerűbb-e ezt mondanunk: „a lánc képe metaforikusan ábrázolja a jobbagyrendszert.” Az eredmény ugyanaz, de a vizsgálódás a szerző pszichológiája helyett magára a műre irányul, és a „mi célból” kérdését visszavezetjük a „mi” kérdésére.

Most áttérünk a szerző esztétikai feladataira. Ezek a célok magában a műben vagy tükröződnek vagy nem. Közismert, hogy Gyerzsavin *Felica képéhez* c. ódáját azzal a konkrét céllal írta, hogy meghívást kapjon Zubovhoz vacsorára, de erről a vacsoráról szó sincs az ódában, amely ebben a tekintetben semmiben sem különbözik a tisztán panegirikus ódáktól.

⁵ Ezeknek a szerzői magyarázatoknak a kisegítő szerepe hasonló ahhoz, amit a kritika tölt be az irodalomtudomány vonatkozásában.

Még világosabb példa Einar Skalaglam bárd Haakonnak, Sigurdarson urának tiszteletére írt dala, amelynek a *Pénzszűke* címet adta, ezzel is bizonyítva, hogy nem önzetlenül írta a dalt. De mivel a *Pénzszűke* (Vellekla) semmiben sem különbözik a többi, őszinte lelkesedéssel átítatott drapától, címéhez éppoly kevés közünk van, mint Zubov másfél évszázada elfogyasztott vacsorájához.

Most vegyünk egy olyan esetet, amikor a szerzői feladat kifejezést nyer magának az írásműnek a szövegében. Egy IX. századi versben (lásd N. Archiv. X, 340) egy pap tizenkét sorban ecseteli a tekintélyes főpapnak, hogy mennyire szenved a bor és a borra való pénz hiányától. A levél ezekkel a szavakkal zárul: „Tres aut quattuor et meri nobis mitte fialas.” Ez a mondat, mely kétségkívül a vers megírásának a célját fejezi ki, ugyanakkor a kéregetés motívumaként is jelen van a műben, s ugyanazt a szervező szerepet tölti be a versben, mint az „epikai kincs” motívuma a *Kalevala* fentebb említett énekében. Így tehát a kéregetést a többi irodalmi tény sorába illeszkedő irodalmi ténynek tekinthetjük, s számunkra teljesen közömbös, hogy N. papi személy hiányt szenvedett-e a borban. Mindebből következik, hogy

1. A költő célja, ha magában a műben nem fejeződik ki, akkor semmilyen tekintetben sem határozza meg annak jellegét. (A *Vellekla* nem könyörgő, hanem dicsőítő ének). Márpedig az ilyen cél nem érdekli az irodalomtudóst.

2. Ha a cél kifejeződik a műben, akkor annak részévé válik, és a kifejezéstől függően különféle szerepet játszik a mű struktúrájában (összekötő motívum, elkülönítő motívum, összekötő gondolati elem stb.). Tehát ilyenkor a műalkotást tulajdon összetevői, nem pedig különböző körülmények alapján határozzuk meg, s a „miért” kérdése feleslegessé válik.

d) A „*honnan*” kérdése. Ha az *Ének a Kulikuvó-mezei csatáról* című műben ezt olvassuk: „Akik az őrcsapatokban harcoltak, kemény legények, kürtök alatt pólyázták őket, sisak alatt ringatták őket, kopjavégről kaptak étket”, akkor tudjuk, hogy ezt a részt az *Ének Igor hadáról* c. műből merítette a szerző. A *Cid* szűzségét Corneille Guillen de Castrotól kölcsönözte, Ahroszimova házát a *Háború és béke*ben, valamint Famuszov házát *Az ész bajjal járban* valamilyen moszkvai házakról mintázták a szerzők. Perez Golidos maga mutat rá *Misericordia* c. regényének előszavában, hogy hőseinek egyikét (Almudénát) egy madridi koldusról mintázta, akivel egy templomban találkozott. Íme, egész sor pontos és világos állítás, mely a „*honnan*” kérdésre válaszol. Itt termékenyen felhasználhatjuk mind magát a művet, mind a művön kívüli anyagot. Egyszóval, itt minden út nyitva áll előttünk. Az irodalomban csakúgy, mint a természetben, semmiből semmi sem keletkezik, az új kombinációk az irodalomból és a külvilágból vett elemekből jönnek létre. Ezért az irodalmi mű minden egyes elemére vonatkozóan feltehetjük a „*honnan*” kérdést.

e) A „*miért*” kérdése. Az okság meglehetősen bonyolult kérdését e helyütt csak az irodalmi jelenségek vonatkozásában érinthetjük. Az irodalomban nincs okság abban az értelemben, hogy A jelenség után, akárhányszor is ismétlődjek, B jelenség következik. Ilyen függőséget még legáltalánosabb vonásaiban sem állapíthatunk meg.

Különösen nehéz ez akkor, amikor az *irodalomnak a külvilághoz való viszonyáról* van szó. Ilyen kauzalitást vesz alapul az irodalomtudomány kultúrtörténeti s főként szociológiai iskolája. Ez a felfogás tarthatatlan.

Először is, ugyanaz a társadalmi „ok” homlokegyenest ellenkező okokat válthat ki. Egy osztály jólétének növekedése az irodalom felvirágzását vonja maga után; példa erre a firenzei és a dubrovnyiki kereskedőréteg a XV–XVI. sz.-ban; ellenpélda a Hanza-városok, ahol semmiféle kulturális felvirágzás nem volt. A feslett udvari erkölcsök szerelmi költészetet hoznak létre: példa erre XV. Lajos udvara, ellenpélda Nagy Károly udvara, amely szintén „feslett” volt, de a szerelmi költészetet egyáltalán nem ismerte. Másodszor, ugyanaz a jelenség egyforma valószínűséggel magyarázható homlokegyenest ellentétes „okokkal”. Egy ismeretlen költő dicsőíti a falusi életet; magyarázata: parasztember, és szereti azt a környezetet, amelyben felnőtt; az ellenkező magyarázat: városi ember, aki véletlenül került falura, és lelkesedik a falusi élet szokatlanságáért.

Egyszóval, az a kutató, aki kiragadja egy irodalmi jelenség külső okát, sohasem képes elhárítani az ellenvetéseket. Ez azért van így, mert önkényesen ragad ki egyetlen okot az egyenértékű okok végtelen sorából.

Mivel az „ok” szó ennyi félreértés forrása, nem az lenne-e a leghelyesebb, ha az irodalomtudományban egyáltalán nem használnánk? Az irodalomtudománynak csak az a feladata, hogy megállapítsa az irodalmi formáknak valamely osztályhoz (nemzethez) korszakhoz (korokhoz) való tartozását. Az oksági magyarázat tökéletesen nélkülözhető, már csak azért is, hogy ne bolyongjunk az okság egymásnak ellentmondó filozófiai értelmezéseinek kódében. A mindennapi lét forrásul szolgálhat az irodalmi művek képi elemei számára, de a forrást nem szabad összekeverni az okkal. Azt mondhatjuk, hogy Hauptmann a *Takácsokat* a valóságról mintázta, de nem mondhatjuk azt, hogy drámáját azért írta, mert látta a sziléziai munkások életét: emberek ezrei látták ezt az életet, de nem írtak róla drámákat. Azt hihetnénk, hogy nyilvánvalóan oksági viszonyoknak kell lennie egy nyelv és az illető nyelv irodalma között, hogy az utóbbinak feltétele az előbbi. De itt is azzal az esettel van dolgunk, amikor egy okhoz sokféle okozat tartozhat, ill. ennek a fordítottjával. Így például a régiek időmértékes verselését a latin és a görög nyelv hosszú és rövid szótagjainak különbségével magyarázták. Ugyanez a különbség megvan a cseh nyelvben is, mégis minden kísérlet kudarcot vallott, amely meg akarta honosítani benne az időmértékes verselést. Másrészt, a kötött hangsúlyt tartották a szabad hangsúlyos verselés okának a francia és a lengyel költészetben; ámde olyan nyelvek költészetében is megtalálható az ilyen verselés, amelyekben a hangsúly nem kötött. (pl. az olaszban és a spanyolban.) Ilyen esetekben helyénvaló feltenni a „honnan” kérdést, például: honnan vették a görögök a verselésüket? A válasz: „saját nyelvük adottságait aknázták ki.” Így ismét nem az okokról, hanem a forrásokról van szó.

Ami a tisztán irodalmi jelenségek közötti belső kauzalitást illeti, erről csak a legnagyobb óvatossággal lehet beszélni. Az alliteráció az ógermán költészetben szinonima-variációkat hoz létre (különböző szótöveket variálnak, megőrizve az azonos jelentést); de a szerb siratóének is eleget tesz ennek a követelménynek azzal, hogy nagy gyakorisággal alkalmaz egymással szöges ellentétben álló figurákat, paremenonokat (képzőket és ragokat variálnak, megőrizve az azonos tövet). Egyszóval, az okság még ilyen speciális esetekben sem kötelező érvényű. Mi azt javasoljuk, hogy ilyen esetekben ne kauzális, hanem korrelatív viszonyokról beszéljünk.⁶

⁶ Valamennyi felsorolt példa közös ismérve, hogy „ellenpélda” esetén (azaz, amikor A „okot” nem követi B jelenség) semmiféle „akadályozó körülményt” nem lehet kimutatni; lehetetlen bebizonyítani például, mi akadályozta meg a cseh költészetben a metrikus verselés kialakulását stb.

Egész művek sohasem viszonyulhatnak egymáshoz úgy, mint ok és okozat, hanem csak úgy, mint szöveg és annak forrása.

f) A „mennyi” és „milyen mennyiségi viszonyban” kérdése. A *bizonyítékok* valamennyi fajtája közül a legmeggyőzőbbek a számszerű bizonyítékok. Ha azt mondjuk, hogy egy mű nyelve színes, akkor ezt a legkönnyebben úgy bizonyíthatjuk be, hogy összeszámoljuk a nyelvi alakzatokat és mennyiségüket a mű terjedelméhez viszonyítjuk. Ha pl. azt állítjuk, hogy egy drámában „kevés a cselekmény”, akkor ezt csak akkor fogják elhinni nekünk, ha kimutatjuk egyfelől az előkészítő és tisztán retorikus párbeszédet, másfelől a dinamikus párbeszédet és a szerzői utasítások arányát, s bebizonyítjuk, hogy itt az előbbiek aránya négyszer nagyobb az utóbbiakhoz képest, mint Shakespeare drámáiban.

Egy irodalmi mű *leírásánál* sem elég csupán rámutatni egyik vagy másik forma jelenlétére, a mű individuális jellege csak e formák lehető legteljesebb számbavételével válik világossá.

És ugyanúgy azt is elsősorban a kölcsönzött vonások mennyisége alapján határozzuk meg, hogy az egyik mű *milyen mértékben hatott* a másikra. Továbbá a statisztikai összeszámlálás a jelenségek *fejlődésének* egyetlen pontos mutatója. Két, egymást követő irodalmi korszak jellemzőinek (vagy mint egyesek mondják „stílusának”) különbségét csakis úgy tudjuk meghatározni, hogy kiszámítjuk a jellemző jelenségek mennyiségi viszonyát.

Ily módon a „mi” és a „honnan” kérdésének *pontos* megválaszolása főként a „mennyi” kérdésre adott válaszon alapul.

g) A „hol?” kérdése. Ugyanígy másodlagos az a kérdés is, hogy „hol keletkezett az illető mű vagy művek csoportja?” Erre a kérdésre igen gyakran rendkívül pontosan tudunk válaszolni. De maga ez a válasz csak annyiban fontos, amennyiben az illető jelenség földrajzi helyzetének meghatározása hozzájárul irodalmi helyzetének meghatározásához.⁷ Az a körülmény, hogy Dink Zlatarics *Búcsúdaltait* (Pjesni razlike) Dubrovnyikban vagy Padovában írta, nem önmagáért fontos, hanem csak azért, mert megmagyarázza Zlatarics és a többi XVI. sz.-i dubrovnyiki és itáliai költő hasonlóságát, és a hatáskapcsolatok valószínűségét a bizonyosság fokára emeli. Ily módon a lokalizáció elősegíti, hogy bizonyos belső jellemzőik szerint hasonló műveket szerves csoportokba vonjunk össze.

A lokalizáció abban is segít, hogy valószínűsítsük egyes irodalmi jelenségek forrását.

A lokalizáció segítségével néha meg lehet magyarázni egy mű majdnem teljes képi állományát. Erre igen érdekes példa *Flothilda látomása* (X. sz.). Ez a mű La Vennes faluban keletkezett Reims közelében, és megállapítható, hogy minden fantasztikus képe más reimsi látomásokból és legendákból, s ennek az egyházmegyének az írásos irodalmából származik. (Lásd. *Lauer: Le règne de Louis IV d'Outremer*. Paris, 1900. Melléklet.).

Tehát a lokalizáció megkönnyíti a választ a „honnan” kérdésre.

⁷ Ezért a lokalizáció példáját elégségesnek tarthatjuk akkor, ha lehetővé teszi, hogy valamely irodalomtörténeti következtetést vonjunk le belőle, és feleslegesnek akkor, ha ilyen következtetés levonására nem ad lehetőséget. Így például az olyanfajta értesülések, hogy L. Ny. Tolsztoj utolsó műveit Jasznaia Poljana-i házában melyik szobájában írta, az irodalomtudomány számára a felesleges pontosság példájául szolgálhatnak. Magától értetődik, hogy egy művet lokalizálni nemcsak egy városban, hanem egy rétegen, osztályon, körön stb. belül is lehetséges. Ez esetben a „hol” kérdés gyakran egybeesik a „kinek a számára” kérdésével.

h) A „*mikor?*” kérdése. Az irodalmi tény keletkezési idejének meghatározásáról ugyanazt mondhatjuk, mint a lokalizációról. A datálásnak ugyanúgy másodlagos jelentősége van az irodalmi jelenségek csoportosításánál és forrásuk megállapításánál.

Másrészt a „*mikor?*” kérdését, ha az az elemeknek a művön belüli elhelyezkedésére vonatkozik, könnyű visszavezetni a „*mi?*” kérdésére. Egy korábbi eseményt egy későbbi *után* beszélnek el. *Mi* ez? – Retrospekció. A jövő a múlt előtt kerül elbeszélésre. *Mi* ez? – Előreutalás. Minden versszak *után* megismétlődik a verssor. *Mi* ez? – Refrén. És így tovább . . .

*

A fentiekből az alábbi következtetést lehet levonni.

1. Az irodalomtudomány a következő kérdésekre adhat tényleges és pontos választ: „*mi?*”, „*honnan?*”, „*mennyi?*”, „*hol?*”, „*mikor?*”.

2. Közülük az első kettőnek („*mi?*” és „*honnan?*”) lényegi jelentősége van, és az irodalomtudomány két önálló ágát határozzák meg: az irodalomelméletet (a leírást) és az irodalomtörténetet (genetikus magyarázat). Ezek a diszciplínák úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a rendszertan és a biológia.

3. A három másik kérdés alárendelt jelentőségű, s az irodalomtudomány három kisegítő eljárását határozzák meg: az összehasonlító statisztikát, az időpontok rögzítését és a lokalizációt.

4.§ Az irodalomtudomány módszerének körülhatárolása

A kutató számára az irodalmi mű a *külvilág jelensége*.

a) A következő tényezők révén *fogja fel*: érzékelés (hallási), logikai aktusok, asszociációs aktusok (az érzésekről vagy tárgyokról alkotott képzetek), valóságos (főleg esztétikai) érzések.⁸

Ily módon az irodalmi mű felfogása semmiben sem különbözik a többi tárgyétól. Még az sem bizonyítható be, hogy a műalkotásnak nagyobb az esztétikai potenciája, mint a valóság egyéb jelenségeinek: ahogy nem biztos, hogy egy virágzó almafa kevésbé szép, mint festői ábrázolása.

b) Ha ez így van, akkor az irodalmi jelenségeket is csak úgy lehet *tudományosan meghatározni*, mint a többi jelenséget, azaz ismérveik alapján. Ezzel azt az induktív módszert fogadjuk el, amely az egészt részeiből határozza meg. Ismételten hangsúlyozzuk, hogy meghatározásról, nem pedig megismerésről van szó.

Ami az irodalom *megismerését* illeti: az a tény, hogy megismerésének határai egybeesnek a többi külső tárgy megismerésének határaival, egyenesen következik abból, hogy az érzékelésük pszichikai szervei ugyanazok. Ebből pedig szükségszerűen következik, hogy az irodalomtudománytól, amennyiben az tudományos akar maradni, nem követelhetünk többet, mint a külvilág jelenségeit tanulmányozó diszciplínáktól, azaz a természettudományoktól.

⁸ Az irodalmi mű (ha nem is kötelező érvénnyel) más valóságos érzéseket is kiválthat. (1. 6. §)

Sokan azt állítják, hogy az irodalmi mű organizmus, és ezen az alapon valamiféle szintetikus (vagy organikus) módszert igyekeznek kidolgozni az analitikus helyett. Ezek a kísérletek épp azért végződnek kudarccal, mert az irodalmi mű sok olyan ismérvvvel rendelkezik, amelyek az organizmus fogalmához tartoznak.

a) Hozzá tartozik mindenekelőtt az összetettség, azaz az alkotóelemek sokfélesége.

b) Továbbá ugyanúgy beszélhetünk az irodalmi mű *egységéről*, mint az élő szervezet egységéről. Az, ami a *Jevgenyij Anyegin* különböző elemeit egyesíti, az, amit egyesek művészi eszmének neveznek vagy valami még hangzatosabb névvel illetnek, éppoly kevésbé adható vissza szavakkal, mint az az általános elv, amely az ember, az állat, a növény részeit egyesíti, s amelyet néha „életerőnek” neveznek.

Arról, amit nem lehet szavakkal kifejezni, nem lehet szavak segítségével vitatkozni, hiszen egy meghatározatlan tárgyra vonatkoztatva minden lehet egyszerre igaz és hamis. *Ennek a meghatározatlan tárgynak még a létezése sem bizonyítható*, s valóságában mindenki joggal kételkedhet.

Ezért egyszer s mindenkorra véget kell vetni az ilyen „művészi eszmékről”, „gondolati magokról”, „mítoszokról” és egyéb ködös dolgokról folytatott terméketlen vitáknak.

c) Az organizmusnak és az irodalmi műnek van még egy közös ismertetőjegye: részei *nem egyenértékűek*. Ahogy az élő szervezet mindenekelőtt abban különbözik az aggregátumtól, hogy ha kiszakítjuk egyes részeti, az organizmus mint olyan megszűnik létezni – így az irodalmi mű is, ellentétben a gyűjteményes kötettel, olyan elemeket tartalmaz, amelyeknek eltávolítása a művet felismerhetetlenné teszi. Ha a *Borisz Godunov*-ból eltávolítjuk mindazt, amit Borisz cár mond, akkor a mű széthull. Viszont La Rochefoucauld *Aforizmaiból* bármelyiket elhagyhatjuk.

d) Ugyanakkor a műben csakúgy, mint az élő szervezetben, van egy sor könnyen *eltávolítható rész*. Ha a *Jevgenyij Anyegin*-ből eltávolítjuk a málnaszedő lányok dalát, Monsieur Triquet figuráját vagy esetleg Tatjana álmát, a mű ugyanaz marad.

e) *Az egyes részek élete*. Ahogy az aggregátum és az élő szervezet között megtalálható a többé vagy kevésbé lazán szervezett lények fokozati sora, ugyanúgy a gyűjtemény és a szigorúan szervezett mű között is vannak átmeneti típusok. Az utóbbiak abban különböznek egymástól, hogy több vagy kevesebb olyan elemet tartalmaznak, amelyek az egészből való eltávolításuk után megőrzik önálló esztétikai potenciájukat. Gyermekekben sokan szavalták gyönyörűséggel *Pimen monológiát*, amikor magát a *Borisz Godunov*-ot még nem olvasták. Minél több ilyen rész van a műben, annál inkább közeledik a gyűjteményes kötethez, azaz a mechanikus összeállításhoz. Tehát a hasonlóság felsorolt eseteiből az következik, hogy az irodalmi mű vizsgálatának az élő szervezet tanulmányozásához hasonlóan kell haladnia, *a résztől az egész felé*, melyet kizárólag az egyes ismertetőjegyek viszonyaként lehet meghatározni.

Eközben az irodalmi egészt (a művet, a műfajt, a kort) nem úgy határozzuk meg, hogy valamennyi részét felsoroljuk (hiszen ez teljesen értelmetlen volna), hanem csak azt a minimális számú részt emeljük ki, amelyeknek együttese az adott egészt megkülönbözteti a vele szomszédos többi egésztől. Egy drámai mű meghatározásakor pl. elég azt mondani, hogy egy olyan „tisztán dialogikus mű, amely a beszélő alakokat (a szereplőket) cselekvésükben mutatja meg”. Ennek a két elemnek az együttese minden egyéb műtől megkülönbözteti a drámát.

Világos, hogy mielőtt hozzáfogunk a részek viszonyának a tanulmányozásához, feltétlenül világos fogalmat kell alkotnunk magukról a részekről. Ehhez viszont ismét csak arra van szükségünk, hogy minden egyes részt külön-külön vizsgáljunk meg és kategorizáljunk.

Így az irodalmi műhöz az anyag következő kategóriái tartoznak: gondolatok, az érzésekről alkotott képzetek, a külvilág tárgyairól alkotott képzetek, nyelvi formák és hangok.

Ezek a kategóriák különböző mértékben alkalmazhatók esztétikailag, s ezért különböző mértékben tarthatnak számot az irodalomtudós érdeklődésére.

Ezenkívül valamennyi felsorolt kategória különböző mértékben rendelkezik olyan esztétikain kívüli funkcióval, amelyet más tudományok vizsgálnak.

a) Az *eszmék* bizonyos értelemben a *filozófia* tárgyát alkotják.

b) Az *érzések* és az érzéki képzetek a *pszichológia* tárgyát képezik.

c) A *külvilágnak* az irodalmi műben ábrázolt *jelenségeit* más szempontból a *természettudományok* és a *társadalomtudományok* vizsgálják.

d) A *nyelvi formákat* a *nyelvészet* is vizsgálja.

e) A *beszédhangokat* a *fiziológusok*, a *szavalóművészek* és a *zenészek* is tanulmányozzák.

f) Végül az irodalmi mű *írási formát* is ölthet. Ebből a szempontból a *paleográfusok* és a *kalligráfusok* tanulmányozzák.

A jelenségek minden ilyen kategóriájából ki kell emelni azt, ami az irodalomtudós kutatási tárgyát képezi, azaz minden jelenséget *elemzésnek* kell alávetni. Erre az elemzésre munkánk második fejezetében térünk rá.

(Fordította: Bonyhai Gábor)

(Б. И. Ярхо: Границы научного литературоведения, I. ч. In: Искусство, 1925, т. II, стр. 45–60. A tanulmány befejező része in: Искусство 1927, т. III, вып. I. стр. 16–40.)

AZ IRODALOMTUDOMÁNY AKTUÁLIS FELADATAI*

I.

Az irodalomtudomány az ideológiákkal foglalkozó tudomány egyik ága. Az utóbbi előtt álló feladatok ezért az irodalomtudománynak éppúgy megoldásra váró aktuális feladatai. Ugyanakkor az irodalomtudomány területén a jelzett feladatok helyes fölvetését és kidolgozását megnehezíti egy sajátos körülmény.

Az irodalomnak van egy rendkívül lényeges jellegzetessége, amely végzetes szerepet játszott és játszik az irodalmi jelenségek tudományos kutatásának történetében. Éppen ez a jellegzetesség térítette el a történészeket és a teoretikusokat az irodalom közvetlen tudományos vizsgálatától, mivel meggátolta őket az irodalomtudományi kérdések helyes felvetésében.

Ez a jellegzetesség az irodalomnak az ideológia egyéb formáihoz való viszonyában, s egyáltalán, az irodalomnak az ideológiák közegein belül elfoglalt különleges helyzetében rejlik.

Az irodalom az egyéb ideológiai formák környező valóságába e valóság *önálló* részeként illeszkedik be, ott sajátos helyet foglal el meghatározott szervezetszerű *verbális alkotások* formájában, amelyeket *specifikus, csak rájuk jellemző struktúra* konstituál. Ez a struktúra, akárcsak a többi ideológiai struktúra, sajátos módon transzformálja az alakulóban levő társadalmi-gazdasági létet. Ám *az irodalom emellett, „tartalmának” tartományában visszatükrözi és átalakítja azt is, amit az egyéb ideológiai szférák* (etika, megismerés, politikai elmélet, vallás stb.) *a maguk eszközeivel egyszer már visszatükröztek és feldolgoztak, más szóval, az irodalom, „tartalma” révén, átfogó szélességében tükrözi vissza azt az ideológiai mozgásteret is, amelybe maga szintén beletartozik.*

Az irodalom mindezeket az etikai, ismereti és egyéb tartalmakat többnyire nem a megismerés és az éthosz rendszeréből, nem megállapodott ideológiai rendszerekből meríti (egyedül a klasszicizmus tette ezt), hanem közvetlenül abból a folyamatból, amelyben a tudás, az erkölcs és a többi ideológia az élet eleven sodrában létrejön. Ezért előlegezett az irodalom igen gyakran különféle filozófiai és etikai ideológémákat, — igaz, hogy általában

*Részlet Pavel Medvegyev: *A formális módszer az irodalomtudományban* (Формальный метод в литературоведении) c. könyvéből, Leningrád, 1928, 27–45. l. Újabb kiadása: Georg Olms Verlag, Hildesheim–New York, „Documenta semiotica”, Serie 2., Litteraria. E munka jelen részlete önállóan is megjelent (ld. a cikk végén), a fordítás ennek a folyóiratpublikációnak az alapján készült. Megjegyzendő, hogy Medvegyev szerzőségét újabban több kutató, mindenekelőtt V. V. Ivanov kétségbe vonja, és a munkát különböző közvetett és közvetlen adatok alapján vagy teljes egészében, vagy döntő mértékben Mihail Bahtyinnak tulajdonítja. — (A fordító.)

csak kifejtetlen, megalapozatlan, intuitív alakban. Az irodalom rendelkezik azzal a képességgel, hogy behatoljon az ideológiai formák képződésének és kialakulásának szociális laboratóriumába. A művész érzékeny füle már születésük és keletkezésük pillanatában meg tudja ragadni az ideológiai problémákat. Egyes esetekben már *in statu nascendi* több mindenre ráérez belőlük, mint a körültekintőbb szaktudós, filozófus, vagy a „praxis embere”. A gondolat keletkezése, az erkölcsi érzület és akarat keletkezése, ezek tévelygése, egyelőre még tétova kísérleteik a valóság megragadására, lefojtott erjedésük a „társadalmi pszichológia” mélyén, egyszóval, az *ideológia keletkezésének* ez a még tagolatlan *folymata* visszatükröződik és transzformálódik az irodalmi mű tartalmában.

Az embert, az ember életét és sorsát, „belső világát” az irodalom mindig valamilyen ideológiai szférába ágyazva ábrázolja; ami az irodalmi alkotásban történik, az mind ideológiai nagyságrendek és értékek világában történik. Kizárólag az ideologikum közege teremtet meg megfelelő atmoszférát ahhoz, hogy az élet irodalmi ábrázolás tárgyává válhassék.

Az élet, mint bizonyos cselekvések, történések vagy élmények összessége, csak úgy válhat szüzsévé, cselekménnyé, témává, motívummá, ha áthalad az ideologikum közegén, ha konkrét ideológiai arculatot ölt. Az ideológiailag még meg nem szűrt valóság – mondhatnánk: a nyers valóság – sosem válhat az irodalom tartalmává.

Bármilyen szüzsét vagy motívumot veszünk szemügyre, ha föl akarjuk tární azt a struktúrát, amely konstituálja, mindig ideológiai értékekhez fogunk eljutni. Amennyiben ezeket megpróbáljuk kiküszöbölni, amennyiben az embert közvetlenül teremtő létének anyagi közegében helyezzük el, vagyis elképzeljük, hogyan festene egy tiszta, ideológiailag abszolút feldolgozatlan valóságban, a szüzsé vagy a motívum szempillantás alatt semmivé foszlik. Nem csupán egyes konkrét szüzsék – mondjuk az *Oidipusz király* vagy az *Antigoné* szüzséje –, hanem bármiféle szüzsé, a szüzsé mint olyan, az *ideológiailag megszürt életnek a formulája*. E formulát ideológiai konfliktusok, vagyis ideológiailag már feldolgozott anyagi erők konstituálják. Az olyan ideológiai értékeken kívül, mint a jó, a rossz, az igazság, a bűn, a kötelesség, a halál, a szerelem, a hősiesség stb., sem szüzsé, sem motívum nem jöhet létre.

E minőségek természetesen gyökeresen eltérő értelmet nyerhetnek attól függően, hogy egy hűbérúr vagy egy nagypolgár, egy paraszt vagy egy munkás ideológiai szférájához tartoznak-e. Ugyancsak ettől függően gyökeresen eltérnek egymástól azok a szüzsék is, amelyeket e minőségek konstituálnak. Azonban itt most azt kell hangsúlyoznunk, hogy az irodalmi ábrázolás tárgyává vált világ előzetes ideológiai feldolgozottsága, a megismerés, az etikum, a politikum, a vallás közegén való átszüremlése szükségyszerű és nélkülözhetetlen előfeltétele annak, hogy a világ egyáltalán bejuthasson az irodalmi mű struktúrájába, tartalmába.

Nemcsak a szüzsé van alávetve ennek az alaptörvénynek, hanem a lírai motívum, a téma, és általában véve minden jelentéssel bíró tartalmi mozzanat: az *irodalmi mű az ideológiailag előzetesen már transzformált valóságot formálja meg művésziileg*.

II.

Tartalmában tehát az irodalom mindig ideológiai horizontot, vagyis másnemű, nem művészi (etikai, ismeretelméleti stb.) ideológiai képződményeket tükröz vissza. Ám az irodalom, miközben ezeket az idegen jeleket visszatükrözi, az ideológiai kommunikáció új

formáit, új jeleit hozza maga is létre. Ezek a jelek – az irodalmi alkotások – maguk is az embert övező társadalmi valóság reális részeivé válnak. Az irodalmi művek egyfelől visszatükröznek valamit, ami rajtuk kívül helyezkedik el, másfelől maguk is önértékű és önérvényű jelenségei az ideologikum közegének. Az irodalmi művek valósága nem merül ki abban a technikai jellegű segéd szerepben, hogy visszatükröznek másfajta ideológé-mákat. Önálló ideológiai szerepük van, és egészen sajátos módszerük a társadalmi-gazdasági lét közvetlen feldolgozására.

Ezért amennyiben arról beszélünk, hogy az irodalom visszatükrözi a létet, szigorúan meg kell különböztetnünk a visszatükrözés két formáját:

1. Az ideológiai közegnek, vagyis az egyéb ideológia-formák elsődleges visszatükrözéseinek *másodlagos* visszatükrözését a műalkotás *tartalmában*, és

2. Az alapnak az ideológia összes formájára jellemző szokásos visszatükrözését az irodalomban, mint a felépítmény egyik önálló ágában.

Ez a kettős visszatükrözés, az irodalom e kettős orientációja a létben rendkívül bonyolulttá teszi és megnehezíti az irodalmi jelenségek kutatási módszertanának és konkrét kutatási módszereinek kidolgozását.

Az orosz kritika és irodalomtudomány (Pipin, Vengerov stb.) valahányszor azt vizsgálta, miként tükröződik vissza az ideológiai közeg a tartalomban, három végzetes módszertani hibát követett el:

1. Az irodalom szerepét kizárólag erre a visszatükrözésre korlátozta, vagyis másfajta ideológiák egyszerű szolgálólányává és közvetítőjévé fokozta le, és hovatovább teljesen semmibe vette az irodalmi alkotások önérvényű valóságát, ideológiai önállóságát és sajátosságát.

2. Az ideológiai szféra visszatükrözését azonosnak vette a minden ideologikumtól lecsupaszított valóság közvetlen visszatükrözésével, tehát magának a létnek, magának az életnek a visszatükrözésével. Nem vették figyelembe, hogy a tartalom kizárólag azt az ideológiai szférát tükrözi vissza, amely már maga is a valóságos lét megszűrt visszatükrözése. Ha föltárjuk a művész által ábrázolt világot, ezzel még egyáltalán nem az élet közvetlen valóságába hatoltunk be.

3. Dogmává tette és megmerevítette azokat az alapvető ideológiai mozzanatok, amelyeket a művész a tartalomban visszatükrözött, s ezzel az eleven, keletkezőben-alakulóban levő filozófiai, erkölcsi, politikai és vallási problémákat kész tételekké, maximákká, döntésekké változtatta. Értetlenül és figyelmetlenül ment el mellett a kivételesen fontos tény mellett, hogy az irodalom, tartalmának lényegéből következően, csak alakulóban levő ideológiákat, csak az ideológiai szféra alakulásának eleven folyamatát tükrözi vissza.

Készen kapott, kanonizált igazságokkal a művész nem tud mit kezdeni: ezek a műben óhatatlanul idegen testként, prozaizmusokként, tendenciákként vannak jelen. Kizárólag a tudomány, a morál, a politikai pártprogram stb. rendszereiben illetheti őket jogos hely. A művészi alkotásban az efféle készen kapott, dogmatikus igazságok a legjobb esetben is csupán mint másodrendű szentenciák lehetnek jelen; azonban a tartalom igazi magát sosem képezhetik.

Ennyiben összegezhethetjük azt a három fő módszertani hibát, amelyet – ártatlanabb vagy durvább formában – úgyszólván minden irodalomkritikus és irodalomtudós elkövetett. Ez viszont azzal a következménnyel járt, hogy egy önálló és sajátos ideológiát – az irodalmat – más ideológiákra vezettek vissza, és azokban maradéktalanul feloldották. Az

eredmény: az irodalmi elemzés a műalkotásból hol silány filozófiát, hol kétértelmű erkölcsant, hol pillanatok alatt ellobbanó vallási elveket vont ki. Ami e művet után visszamaradt, vagyis ami egy irodalmi műben a leglényegesebb — a *művészi struktúra* —, azt az egyéb ideológiák merőben technikai támaszaként kezelték és könnyű kézzel félrehajították.

Márpedig ezek az ideológiai kivonatok semmiben nem feleltek meg a mű valóságos tartalmának; ami ott az ideológiai szféra eleven alakulásában és konkrét egységében volt adva, az most elrendezve, kiszakítva, merev és mindig bántóan dogmatikus konstrukció formájában jelent meg.

Az, hogy a kritikus, és főleg a kortárs kritikus ily módon reagál, teljesen érthető, és bizonyos fókig törvényszerű. A kritikus, akárcsak az olvasóközönség, amelyet képvisel, rendszerint maga is részt vesz az ideológia alakulásának abban a folyamatában, amelyet a művész számára feltár. Amennyiben az adott műalkotás valóban mély és aktuális, a kritikus és az olvasó önmagára, saját kérdéseire, saját ideológiája formálódására („útkereséseire”) ismer rá benne, saját, mindig eleven, minduntalan összekuszálódó eszmei világa belső ellentmondásaival és konfliktusaival kerül benne szembe.

Ugyanis bármely korszak és bármely társadalmi csoport ideológiai látókörére az jellemző, hogy sosem csak egyetlen, hanem több, egymást kizáró igazság él benne, sosem csak egyetlen, hanem több szétartó ideológiai út lehetőségét tartalmazza. Amikor az ember ezek közül az igazságok közül egyet, mint kétségbevonhatatlant tesz a magáévá, amikor egyetlen ideológiai utat mint magától értetődőt kiválaszt — akkor tudományos értekezést ír, csatlakozik valamilyen áramlathoz, jelentkezik valamilyen pártba. Ám még ezután, az értekezés, a választott párt vagy hit keretein belül sem „pihenhet sokáig a babérain”: az ideológia alakulásának folyamata itt ismét két út, két igazság stb. elé állítja. Az ideológiai horizont szüntelen alakul és változik — hacsak az ember nem rekedt meg valamilyen holtponton.

Ezért van az, hogy minél intenzívebb, háborgóbb és nehezebb ez az alakulási folyamat, és minél mélyebben, lényegibben tükröződik egy igazi irodalmi műben, annál ideologikusabban, érdekeltebben, elfoglaltabban reagál rá a kritikus és az olvasó. Ez szükségszerű is, jó is.

Annál nagyobb baj viszont, ha a kritikus a művészre valamelyik álláspontját mint az álláspontot, mint az „utolsó szót” próbálja rákényszeríteni, ahelyett, hogy a gondolatot keletkező-alakuló mozgásában értené meg. Nagy baj, ha elfeledkezik róla, hogy az irodalom nem filozófia, mégha elmélkedik is, nem tudás, mégha megismerés is. Nagy baj, ha dogmává változtatja a tartalom művészetén kívüli ideológiai összetevőit. Mint ahogy az sem helyes, ha a kritikus szeme elől a művészetén kívüli ideológiai szféra keletkező-alakuló mozgásának tükörképe eltakarja, hogy az adott művészi alkotásban egy nem visszatükrözött, valóságos folyamatnak, a művészet keletkezésének a tanúja, ha nem veszi észre, miben áll a művész önálló és már kétségkívül dogmatikusan egyértelmű és határozott művészi pozíciója.

A művész ugyanis valójában kizárólag mint művész foglal állást az ideológiai anyag művészi szelektálásának és megformálásának folyamatában. És ez a már művészi eszközökkel kifejezett állítás legalább annyira társadalmi-ideológiai töltetű, mint bármi egyéb: mint a megismerés, az etikum, a politikum állításai. Semmi sem indokolja tehát, hogy az egészséges és komoly irodalomkritika ezt figyelmen kívül hagyja.

III.

Ámde a tudományos irodalomtörténet és irodalomelmélet számára ez még nem elegendő. A kritikus megteheti, hogy vagy a művészi tartalomban visszatükröződő ideológiai szférán, vagy a mű valóságos, művésziileg kifejezett ideológiai szféráján belül marad. Az irodalomtörténésznek ellenben az a feladata, hogy közvetlenül az ideológia alakulásának mechanizmusát tárja föl.

Akár a visszatükrözőtt, akár a valóságos ideológiai szféra keletkezését kutatja (szigorúan megkülönböztetve őket, mert kutatásuk egészen más módszereket igényel), rá kell világítania az osztályok harcára és a gazdasági alap keletkező-változó mozgására. Az ideológiai szférán keresztül el kell jutnia az adott társadalmi csoport valóságos társadalmi-gazdasági létmódjához.

A marxista irodalomtörténész számára a lét visszatükrözésének legközvetlenebb jelenvalósága az, amelyet magának az irodalomnak a formáiban talál, vagyis a társadalomnak a költői mű sajátos nyelvén kifejeződő élete. A többi ideológiai nyelvet igyekszik közvetlenebb dokumentumok, nem pedig a művészi struktúrában megjelenő másodlagos visszatükrözésük alapján tanulmányozni.

Egy marxista tudós számára a legkevésbé sem engedhető meg, hogy annak alapján, hogy valamilyen ideológia másodlagosan visszatükröződik az irodalomban, közvetlen következtetéseket vonjon le az adott kor társadalmi valóságára vonatkozólag – mint ahogy ezt sokszor megtették és teszik azok a kvázi-szociológusok, akik a műalkotás bármelyik strukturális elemét – például a hőst vagy a szüzsét – készek nyomban közvetlenül a reális életbe belevetíteni. Mondanunk sem kell ugyanis, hogy az igazi szociológus számára a regény hőse vagy a szüzsében foglalt esemény, éppen mint a művészi struktúrában az eleme, mond sokkal többet, többet mond tehát saját művészi nyelvén, mint ha naivan közvetlenül az élet nyelvére fordítják le.

Lássuk valamelyest közelebbről, hogyan kapcsolódik egymáshoz az irodalmi alkotás egységében a visszatükrözőtt ideológiai szféra és a művészi struktúra.

A regényhős, mondjuk Turgenyev Bazarovja, ha kiemeljük a regény struktúrájából, korántsem a szó szoros értelmében vett társadalmi típus, hanem mindössze egy adott társadalmi típus ideológiai vetülete. Bazarov tulajdonképpen egyáltalán nem vegyesrendű raznocsinyec értelmiségi abban az értelemben, amelyben e fogalmat a tudományos társadalom- és gazdaságtörténet használja. Bazarov valójában a raznocsinyec értelmiségi ideológiai vetülete egy másik konkrét társadalmi csoport – a nemesi-liberális Turgenyev – tudatában. Tulajdonképpen a raznocsinyec értelmiségi itt egy erkölcsi-pszichológiai, és részben filozófiai ideológéma.

A raznocsinyec értelmiséginek ez az ideológémája a Turgenyevet is sorai között tudó liberális nemesség mint társadalmi csoport egységes ideológiai látókörének kiszakíthatatlan eleme. Bazarov alakja ennek az ideológiai horizontnak egyik közvetett dokumentuma. De ahhoz már túl közvetett és aligha fölhasználható dokumentum ez az alak, hogy belőle az ötvenes-hatvanas évek társadalom- és gazdaságtörténetére vonatkozóan következtetéseket vonjunk le, tehát hogy a raznocsinyec-réteg valódi kutatásához használjuk fel anyagként.

Pedig éppen ez történik, ha Bazarovot kiemeljük a regény művészi struktúrájából. Bazarov azonban számunkra egyáltalán nem mint etikai-filozófiai ideológéma adott

közvetlenül, hanem egy műalkotás strukturális elemeként. És a szociológus szemében éppen ebben rejlik legigazabb valósága.

Bazarov mindenekelőtt egy Turgenyev-regény „hőse”, vagyis egy bizonyos műfaj konkrét realizációjának eleme. Itt a raznocsinyec értelmiséginek a nemesi tudat által megalkotott ideológéája meghatározott művészi funkciót hordoz: első fokon a szűzsében, aztán a (szó tág értelmében vett) témában és tematikus problémában, és végül a mű egészének konstrukciójában. Itt ez az alak teljesen másképp épül föl és más funkciókat tölt be, mint mondjuk a klasszikus tragédia hősei.

Igaz, attól, hogy a raznocsinyec értelmiségi ideológéája beépül a regénybe és önállóságát elvesztve a művészi egész strukturális elemévé alakul át, még nem szűnik meg etikai-filozófiai ideológémaként létezni. Ellenkezőleg: a regény struktúrájába magával hozza teljes művészetén kívüli ideológiai jelentését, ideológiai állásfoglalásának egész súlyát és komolyságát. Az ideológéa, ha megfosztják közvetlen jelentésétől, ideológiai életől, a művészi struktúrába nem kerülhet be, mivel oda éppen azt nem viszi magával, amire belőle a költői struktúrának szüksége van, ami e struktúra konstitutív mozzanata – s ez az ideológéa teljes értékű ideológiai éle.

Azonban az ideológéa, mielőtt beépül a műalkotásba, anélkül, hogy közvetlen jelentését elvesztené, új, szerves – és nem mechanikus – kapcsolatba kerül a művészi ideológia sajátosságaival. Eredeti erkölcsi-filozófiai pátosza a költői pátosz ingrediensévé alakul át, önálló erkölcsi-filozófiai felelőssége feloldódik abban a művészi felelősségben, amellyel a szerző művének egésze mögé áll. Ez utóbbi természetesen éppúgy társadalmi felelősség, mint ahogy az összes erkölcsi-filozófiai, politikai és egyéb ideológiai kiállás.

Ahhoz, hogy körületekintéssel és legalábbis valamelyest pontosan kiemelhessük a művészi struktúrából a művészetén kívüli ideológémákat, specifikus módszerre és kidolgozott, konkrét kutatási metodikára van szükség. A legtöbb esetben ugyanis az ilyen irányú munkát semmi nem igazolja és teljesen kárbavész.

A regény tisztán művészi intenciói keresztül-kasul áthatják Bazarov alakjának etikai-filozófiai ideológémáját. Nagyon nehéz ezt az ideológémát elválasztani a szűzsétől. A szűzsé ugyanis, sajátos törvényszerűségei révén, sajátos művészi logikájával sokkal erősebben befolyásolja Bazarov életét és sorsát, mint raznocsinyec mivoltának a regényben visszatükrözött nem-művészi természetű ideológikus koncepciója.

Legalább ennyire nehéz elválasztani a Bazarov-ideológémát a regény lírai hangvételű tematikus egységétől és a két nemzedék tematikus problémájától.

Általánosságban is leszögezhetjük: a hős rendkívül bonyolult irodalmi képződmény. A mű szerkezetét meghatározó legfontosabb erővonalak metszéspontjában alakul ki. Emiatt olyan nehéz különválasztani benne egyrészt a magvát alkotó nem-művészi természetű ideológémát, másrészt az azt behálózó, tisztán művészi szövedéket. Igen sok módszertani problémával és nehézséggel állunk itt szemben; most szándékosan valamelyest leegyszerűsítve és félig kifejtetlenül jelezzük csak őket.

Nézzünk egy durva természettudományi analógiát. Az oxigénnek összes vegyi jellegzetessége beleépül a víz összetételébe. De ha a vízből ki akarjuk választani, meghatározott kémiai módszerekre és laboratóriumi eljárásokra, vagyis az általános kémiai módszerek alapján végzett konkrét elemzések technikájára van szükség.

Példánkra visszatérve: noha az etikai-filozófiai ideológéa kétségtelenül jelen van a művészi egész összetevői között, ez még távolról sem szavatolja helyes és metodológiai

tiszta elkülöníthetőségét. A művészi ideologé mával egyetlen vegyületté ötvöződve adott csak számunkra.

Tovább lépve, különleges módszerekre van szükség ahhoz is, hogy a már elkülönített ideologémát a megfelelő társadalmi csoport ideológiai látókörének egységén belül elhelyezhessük. Ugyanis ez az ideologéma, miután a műből – ahol önállóan részmozzanat volt – kiemeltük, egy ideológiai látókörnek válik hasonlóképp önállóan elemévé.

Mindeközben a legszigorúbban figyelembe kell vennünk, hogy az ideologéma is, és az azt tartalmazó ideológiai látókör is az alakulás folyamatában vannak adva. A razno-csinyec értelmiségi Bazarov alakjában megtestesített ideologémája korántsem a szó közvetlen értelmében vett etikai-filozófiai állítás, hanem pusztán egy efféle állítás ellentmondásos keletkezése-alakulása. Erről véletlenül sem szabad elfeledkeznünk.

Mindamellet t ismét elten szeretnénk hangsúlyozni, hogy a marxista irodalom-történet és irodalomelmélet fő feladata nem a művészet en kívüli ideologémák efféle kiemelése a műből, hanem magának a művészi ideologémának, vagyis a tulajdonképpeni műalkotásnak a meghatározása.

Ha kell, természetesen kinyerhetjük a vízből az oxigént. De az oxigén nem azonos magával a vízzel. A víz éppen mint az alkotóelemekből összeálló önálló egész játszik szerepet életünkben, és így szükséges számunkra. Ugyanígy a társadalom életében a regény is éppen mint regény, mint meghatározott művészi egész játszik szerepet és fejt ki hatást. Az irodalomtudós és az irodalomtörténész alapvető feladata ezért az, hogy a regényt mint ilyent vizsgálja, s a beléje épült ideologémával csak abból a szempontból foglalkozzon, hogy milyen művészi funkciókat tölt be a regényben.

A regény egészének művészi struktúrája és alkotóelemeinek művészi funkciói önmagukban véve sem kevésbé ideologikusak vagy szociologikusak, mint azok az etikai, filozófiai vagy politikai ideologémák, amelyeket tartalmaz. De a regény művészi ideologikum a irodalomtörténész számára mindig közvetlenebb, elsődlegesebb, mint azok a nem művészi természetű ideologémák, amelyek benne – kétszeres transzformáción átesve – visszatükröződnek.

Az irodalmi alkotásba beépült nem-művészi természetű ideologéma a művészi konstrukcióval egyetlen vegyületté kapcsolódva alkotja az adott műalkotás tematikai egységét.

Ez a tematikai egység a valóságban való tájékozódás különleges, kizárólag az irodalomra jellemző módja.

A művészi orientáció segítségével a valóság olyan területei is megközelíthetők, amelyekre egyetlen más ideológia sem juthat el.

IV.

A művészet általunk vizsgált sajátossága–tartalmassága, vagyis az, hogy keletkező-változó mozgásokban szervesen beleépülnek másfajta ideológiák – úgy szólván minden esztétika és poétika alaptételei között szerepel, kivételt ez alól csak azok az esztétikák képeznek, amelyek a művészet hanyatló irányzataiból vonják le következtetéseiket.

A legújabb esztétikai irodalomban ezt a sajátosságot részletesen és elvi alapvetéssel dolgozta ki Hermann Cohen, igaz, filozófiai rendszerének idealista nyelvén.

Az „esztétikum” Cohen felfogásában a többi ideológiák, a megismerés és a cselekvés valósága fölé emelkedő sajátos felépítmény. A valóság tehát a művészetbe előzetesen már megismert és etikailag értékelt valósággént lép be. Ám Cohen, lévén következetes idealista gondolkodó, ezt az ismereteinkben és etikai értékítéleteinkben megjelenő valóságot tekinti „a legvégső valóságnak”. Azt a valóságos létet, amely meghatározza a megismerést és az etikai értékelést, Cohen nem ismeri el. Ennek következtében Cohen számára a minden konkrétságától és anyagszerűségétől megfosztott, az elvont rendszer egységében szintetizált ideológiai szféra jelenti a legvégső realitást.

Teljesen érthető ezek után, hogy Cohen esztétikája, idealista előfeltevései következtében, képtelen volt konkrét totalitásban és a többi ideológiai jelenséggel való konkrét összefüggésében megragadni a műalkotást. E konkrét összefüggések helyébe ő a filozófia rendszerének három része — a logika, az etika és az esztétika — közötti absztrakt összefüggéseket állítja. Ugyancsak érthető az is, hogy nem vizsgálja és nem elemzi azokat a művészi funkciókat, amiket a művészetben kívüli ideológiák — a megismerés és az etikai értékelés — a műalkotás konkrét struktúrájában betöltenek.

Ugyanezt a gondolatot, vagyis a nem esztétikai értékek beletartozását a művészi alkotásba, megtaláljuk Cohn és Broder Christiansen idealista esztétikájában is, noha kevésbé egyértelműen és elvileg tisztázatlanabb formában, mint Cohennél¹. Még ennél is homályosabban vannak kifejtve ezek a gondolatok Lipps és Volkelt beleérzés-esztétikájában (Einfühlungsethik). Nálunk már nem arról van szó, hogy az ideológiák beleépülnek a műalkotás konkrét struktúrájába, hanem arról, hogy a művész és a befogadó pszichikumában különböző kapcsolatok jönnek létre, egyfelől a megismerési és etikai aktusok, érzelmek, emóciók, és másfelől az esztétikai aktusok, érzelmek között. Itt minden elmerül az élmények tengerében, s Lipps és Volkelt egyetlen törekvése, hogy ebből a tengerből valamelyest szilárd összefüggéseket és törvényszerűségeket hozzanak a felszínre. Természetesen erről a képlekeny szubjektivistá pszichologizáló talajáról lehetetlen konkrét művészettudományi problémákat fölvetni.

Középponti problémánk némileg konkrétabb formában szerepel a művészettudomány metodológiájával foglalkozó két kutatónál, Max Dessoir-nál és Emil Utitznál — az utóbbinál a fenomenológiai módszer alapján. Azonban a módszertani tisztaságnak és konkrétságnak azt a fokát, ami kielégíthetné az ideológiákról szóló marxista tudományt, ők sem érik el.

Szerfőlött összekuszálták e probléma szálait Haman esztétikai konstrukciói². Mint művészeteteoritikus és művészettudós, a nonfiguratív művészetek — pontosabban szólva irányzatok —, valamint az expresszionista képzőművészet hatására, főleg utolsó munkáiban, túlértékeli a műalkotás „tárgyiasságát” és „konstruktív megformáltságát”. Korábbi műveiben az esztétikai elkülönítés és izoláció alapjaiban helyes, de tisztán negatív és üresen formális elvét értékelte túl³.

¹ Ионас Кон: Общая эстетика. ГИЗ, 1921. Бродер Христиансен: Философия искусства. Пгб., 1911.

² Рихард Гаман: Эстетика. М. 1913.

³ Az utóbbi esztendőekben az irodalom általunk vizsgált sajátosságával többször foglalkozott az orosz szakirodalom is, főleg a formalistákkal folytatott vita során, azonban rendszerint hamis alapokról és az itt nélkülözhetetlen módszertani tisztaság mellőzésével. Külön figyelmet érdemel ebből a szempontból A. A. Szmirnov érdekes munkája, *Az irodalomtudomány alapvető feladatai*

Az izoláció és az elkülönítés elvénel, tekintettel általános esztétikai jelentőségére, kissé bővebben elidőzünk. Fölmerülhet ugyanis, hogy a műalkotásnak, valamint műalkotás tartalmának elkülönítése és izolációja ellentmond a költői struktúra fentebb elemzett sajátosságának.

Erről természetesen nincs szó. Ha helyesen értelmezzük ezt az elvet, semmiféle ellentmondás nem merül fel. Mi is az voltaképp, ami a művészetben elkülönül, kiválik, izolálódik? És mitől következik ez be?

Nyilván nem absztrakt fizikai minőségek, hanem minden esetben meghatározott ideológiai értékek, a társadalmi valóság és a történelem bizonyos jelenségei különülnek el. De e jelenségek nem ideológiai jelentésüktől szakadnak el. Ellenkezőleg: az ideológiai jelentést a jelenségek magukkal viszik a művészet elkülönített létébe is. A jelenség a műbe éppen mint jó vagy rossz, mint alantas vagy fenséges stb. lép be.

Láttuk már, hogy ideológiai értékítéletek nélkül, tőlük elvonatkoztatva nem lehetséges sem szűsége, sem téma, sem motívum. Az elkülönítés tehát nem arra irányul, hogy a jelenségtől elválassza ideológiai értékét, hanem arra, hogy elszakítsa a valóságtól és általában mindattól, ami az adott jelenség valóságos létével függ össze: a lehetséges érzelmi vonzerőtől, az individuális szükségletek kielégítésére való hajlamtól, az ábrázolástól való idegenkedéstől stb. A jelenség a művészet elkülönült létébe nem lecsupaszítva, interpretálatlanul, eredendő alakjában lép be, hanem valamennyi érték-koefficiensével egyetemben, szociális jelentéseinek teljességével.

Azonban a valóságtól elkülönített, a valóság pragmatikus összefüggéseiből kiszakított szociális jelentés, vagyis a mű tartalma egy másik látószög alatt, egy másik szociális kategóriába bekerülve ismét csatlakozik a valósághoz, és beépül annak összefüggései közé, ám most már mint a művészi alkotás alkotóeleme, amely a maga sajátos társadalmi valóságában legalább annyira reális és hatékony, mint a többi társadalmi jelenség. Példánkhoz visszatérve, Turgenyev regénye a 60-as évek társadalmi életének ugyanolyan valóságos, ugyanolyan elidegeníthetetlen tényezője, mint az eleven, valóságos raznocsinyec értelmiségi, nem is szólva a róla alkotott nemesi ideológimáról. Pusztán annyi a különbség, hogy a regénynek mint olyannak a valósága más természetű, mint a reálisan tevékenykedő raznocsinyec értelmiség valósága.

A regény vagy más mű tartalmába beépülő szociális jelentés tehát, amely az egyik vonatkozásban ki van szakítva a valóságból, egy másik vonatkozásban, egy másik szociális kategóriában vissza is tér ugyanebbe a társadalmi valóságba. S a regénynek ettől a társadalmi valóságosságától nem szabad elvonatkoztatni a tartalmi elemeiben visszatükrözött és elkülönített valóság kedvéért.

(«Литературная Мысль», 1923, II. 91–109. p). A műalkotás Szmirnov meghatározásában az ismeretelméleti, az etikai és az esztétikai mozzanatok fölbonthatatlan egysége és kölcsönös egymásba hatolása. Ugyanakkor szerzőnket intuitivista agnoszticizmusa megakadályozta abban, hogy eljusson a művészi struktúra konkrét problémáig. Úgy véli, hogy a tudományos módszerek a kutatót a legjobb esetben is a műszaki struktúra „legszentebb szentélyének” küszöbéig vezethetik fel. E szentély kapuja a tudományos módszerek előtt bezárul: oda már csak az intuíció hatolhat be.

Az irodalom említett sajátosságát taglalja még A. Aszkoldov («Литературная Мысль», és *Szezemán* («Мысль», 1922. № 1); az utóbbi igen világosan, de rendkívül kurtán. Azonban igazi módszertani elemzést náluk is hiába keresünk.

A regény valósága, a realitáshoz tartozása, tevékeny jelenléte a társadalmi életben korántsem merül ki abban, hogy tartalmában visszatükrözi a valóságot. Éppen mint regény vesz részt és fejt ki hatást a társadalom életében, s mint ilyen jut időnként igen fontos szerephez a társadalmi valóságban, gyakran nem kisebbhez, mint azok a szociális jelenségek, amelyek tartalmában visszatükröződnek.

A félelem attól, hogy az irodalomtudomány a műalkotásban csupán visszatükrözött valóság kedvéért elszakadhat az irodalom immanens valóságától, semmiképp nem indokolhatja a visszatükrözött valóság művön belüli jelenlétének tagadását – mint az orosz formalistáknál láthatjuk –, sem pedig azt, hogy alábecsüljük strukturális szerepét a műben – ahogy az európai formalizmus teszi. Ez vészterhes következményeket von maga után mind a művészen kívüli (csak viszonylagos értelemben művészen kívüli) általános módszertani és szociológiai érdekek, mind pedig a művészet szempontjából: elvégre itt a művészet egyik leglényegesebb és legfontosabb strukturális elemét becsülik alá, ami azzal jár, hogy a struktúra egészét is eltorzítják.

Valamennyi fölvetett kérdésünkhöz csak a marxizmus biztosíthatja a helyes általános filozófiai alapállást és a megfelelő módszertani tisztaságot. Csak így nyílik mód az irodalom specifikus valósága és a tartalmában visszatükröződő ideológiai szféra, vagyis a más természetű ideológiák teljes összehangolására, csak így, az egész ideológiai termelést keresztül-kasul átjáró társadalmi-gazdasági törvényszerűségekből kiindulva lehet őket ellentmondásmentesen elhelyezni a társadalom életének egységében.

A marxista, aki abból az előfeltételezésből indul ki, hogy az összes ideológiai jelenség, beleértve a költői struktúrák egészét és legapróbb, tisztán művészi részleteit és árnyalatait, egyszersmind teljes egészében szociológiai jelenség is, az egyik oldalról elkerülheti azt a veszélyt, hogy a műalkotást fetiszizálja s értelmetlen dologgá változtassa, a művészi befogadást pedig e műalkotás-dolog póré, hedonisztikus „érzékelésévé” süllyessze, s a másik oldalról nem kell tartania attól sem, hogy az irodalmat másféle ideológiák szolgálatává fokozza le, s a művészi alkotást éppen attól fosztja meg, ami művészivé teszi.

Az ideológiai szféra, amellett, hogy visszatükröződik a műalkotás tartalmában, meghatározó befolyást gyakorol a műalkotás egészére is.

Az irodalmi mű a legközvetlenebbül része az irodalmi közegnek, azaz egy adott korszak és egy adott társadalmi csoport szociálisan ható irodalmi alkotásai összességének. Szigorúan történelmi szempontból nézve az egyedi irodalmi mű ennek az irodalmi közegnek önmagában önállótlán, s így reálisan el nem különíthető eleme. Az irodalmi mű ebben a közegben mindig meghatározott helyet foglal el, és a legközvetlenebb módon annak erővonalai határozzák meg. Még csak elgondolni is képtelenség, hogy a műalkotás, amely be van ágyazva egy irodalmi közegbe, elkerülheti annak közvetlenül érvényesülő befolyását, kivonhatja magát szerves egységből és törvényszerűségei alól.

Másfelől viszont az irodalmi közeg szintén csak önállótlán, s így reálisan el nem különíthető eleme az adott kor általános ideológiai közegének és az adott társadalmi egésznek. Az irodalom, akár egészét, akár egyes elemeit nézzük, az ideológiai közegben meghatározott helyet foglal el, benne alakítja ki orientációját, és közvetlen hatása által határozódik meg. Másfelől viszont az ideológiai közeg, egészét és elemeit tekintve egyaránt, szintén csupán önállótlán mozzanata a társadalmi-gazdasági közegnek – az határozza meg, minden ízében ugyanannak az egyetlen társadalmi-gazdasági törvényszerűségnek engedelmeskedik.

A végeredmény tehát kölcsönhatások bonyolult rendszere. E rendszer minden elemét bizonyos fokig sajátos, de ugyanakkor kölcsönösen egymásba áthatoló egészek határozzák meg.

Az irodalom egységén kívül nem érthetjük meg a műalkotást. De az irodalmat és annak egyes elemeit, következésképp az adott műalkotást sem érthetjük az ideológiai élet egységéből kiszakítva. Az utóbbi egységet viszont szintúgy nem kutathatjuk sem egészében, sem alkotóelemeiben az egységes társadalmi-gazdasági törvényszerűségtől függetlenül. Tehát ha föl akarjuk tárni és meg akarjuk határozni valamely adott műalkotás irodalmi arculatát, akkor általános ideológiai arculatát is fel kell tárunk – elvégre az egyik föltételezi a másikat –, ha viszont ez utóbbit föltárjuk, akkor óhatatlanul föl kell tárunk társadalmi-gazdasági gyökereit is.

A művészi alkotás valóban konkrét történeti kutatása csak abban az esetben valósítható meg, ha az összes jelzett feltételnek eleget teszünk. Az ideológiai jelenségeknek ebből az egységes láncolatából egyetlen láncszemet sem hagyhatunk ki, és egyik láncszemnél sem állhatunk meg anélkül, hogy tovább ne lépnénk a következőig. Teljességgel elfogadhatatlan, ha valaki az irodalmi művet közvetlenül és kizárólagosan az ideológiai közeg elemeként tanulmányozza, mintha az irodalom mindössze egyetlen példányból állna, és nem volna minden egyes irodalmi mű közvetlen alkotóeleme az irodalom világának. Ha nem tisztázzuk, hol a helye az adott műnek az irodalomban, milyen közvetlen szálakkal kapcsolódik hozzá, érthetetlen marad előttünk az ideológia közegében elfoglalt helye is. Még elfogadhatatlanabb eljárás, ha a kutató, egyszerre két láncszemet átugorva, a művet közvetlenül a társadalmi-gazdasági környezetből próbálja megérteni, mintha ez a mű volna az ideológia alkotás egyetlen példánya, és a társadalmi-gazdasági közegben mindenekelőtt nem az irodalom egészével és az egész ideológiai szférával együtt, mint azok elválaszthatatlan eleme alakítaná ki orientációját.

Ennyiben foglalhatjuk össze az irodalomtörténet meglehetősen bonyolult feladatait és módszertani kérdéseit.

V.

Az irodalomtörténet a műalkotás konkrét életét tanulmányozza a változó irodalmi közegen belül; ezt az irodalmi közeget az őt magában foglaló ideológiai közeg formálódásán belül; s végül, az utóbbit annak a társadalmi-gazdasági közegnek a keletkezésén-változásán belül, amely minden mozzanatát áthatja. Az irodalomtörténetírásnak tehát szüntelen kölcsönhatásban kell állnia egyrészt a többi ideológia történetével, másrészt a társadalom- és gazdaságtörténettel.

A marxista kutatónak nem kell tartania sem az eklekticizmustól, sem attól, hogy az irodalomtörténetet kultúrtörténettel cseréli fel. Az efféle eklekticizmus és felcserélés veszélye legfeljebb a pozitivizmusban jelentkezik, ahol az egység ára mindig különmű dolgok elegyítése és egymással történő behelyettesítése. A történelmi materializmus konkrét egységét az efféle specifikációk és differenciálások nem fenyegetik, mert nem szüntetik meg a konkrét alapelv és módszer mögöttük meghúzódó egységét.

Az eklekticizmustól és a tárgy fölcserélésétől való félelem oka az a naiv meggyőződés, hogy egy terület sajátosságát, specifikus voltát csak úgy őrizhetjük meg, hogy abszolút módon izoláljuk, és szemet hunyunk mindarra, ami kívül fekszik a határain.

Holott a valóság az, hogy bármiféle ideológiai terület vagy egyedi ideológiai jelenség éppen a többi jelenséggel való eleven kölcsönhatásában mutatja meg igazi arculatát és specifikumát.

Ha az irodalmat más jelenségekkel való eleven kölcsönhatásában és a társadalmi-gazdasági élet konkrét egységében tanulmányozzuk, akkor a sajátosságok, amelyeket keresünk, nemhogy nem tűnnek el, hanem ellenkezőleg, éppen a kölcsönhatások eme folyamatában tárulkoznak föl és válnak sokoldalúan meghatározhatóvá.

Az irodalomtörténésznek eközben egy pillanatra sem szabad megfeledkeznie az irodalmi mű és az ideológiai közeg közötti kettős összefüggésről: az első az, hogy a mű ezt a közeget tartalmában visszatükrözi, a második, hogy a mű mint egész, művészi specifikuma révén, maga is része ennek a közegnek.

A marxista irodalomtörténésznek cseppet sem kell zavarba jönnie attól, hogy az irodalmi művet mindenekelőtt és legközvetlenebbül maga az irodalom határozza meg. A marxizmus semmi kivetnivalót nem talál abban, hogy másfajta ideológiák is hatnak az irodalomra. Sőt, még abban sem, hogy az ideológia visszahat az alapra. Így minden további nélkül elfogadhatja, sőt el is kell fogadnia, hogy az irodalom visszahat magára az irodalomra.

Ugyanakkor az irodalom önmagára gyakorolt hatása szintén szociológiai hatás. Az irodalom, ahogy az összes többi ideológia is, minden ízében szociális jelenség. Az egyedi irodalmi alkotás sosem pusztán „saját bőrére és kockázatára”, az egész irodalomtól elszakítva tükrözi vissza az alapot. És másfelől a társadalmi alap az irodalmi művet szintén nem az irodalom egészének „háta mögött”, „fülbesúgással” határozza meg. Ellenkezőleg: hatását mindig az egész irodalomra és az ideológiai közeg teljességére fejt ki, és az egyedi műre éppen mint *irodalmi* műre, azaz mint az egész irodalom elemére hat, amely kiszakíthatatlanul bele van ágyazva az adott irodalmi szituáció egészébe.

A társadalmi-gazdasági törvényszerűség, ahogy minden ideológia nyelvén, úgy az irodalom nyelvén is megszólalhat. Az e kérdés körül tapasztalható zavarok és félreértések kizárólag egyes alkalmatlan teoretikusoknak és irodalomtörténészeknek köszönhetők, akiknek elméjében gyökeret vert az a tévhit, hogy a szociológiai tényező mindenképp csak „idegen” tényező lehet, az irodalom esetében tehát okvetlenül „irodalmon kívüli tényező”, a tudomány esetében „tudományon kívüli tényező” stb. Valójában a társadalmi-gazdasági törvényszerűség a társadalmi és ideológiai élet összes elemére egyszerre hat kívülről és belülről. A tudomány nem azzal számolja föl önmaga tudományosságát, hogy szociális jelenséggé válik, hanem azzal, hogy rossz tudománnyá alakul át. Persze még mint rossz tudomány is megmarad szociális jelenségnek.

Attól viszont valóban óvakodnia kell az irodalomtörténésznek, hogy az irodalom közegét abszolút zárt, magába fordult világnak képzelje el. Az az elmélet, amely a kultúrát zárt, egymástól független sorok összességeként kezeli, elfogadhatatlan. Mint láttuk, bármely sornak, pontosabban, bármely közegnek a sajátosságát csak úgy ragadhatjuk meg, ha tisztázzuk mind az adott sor egészének, mind egyes elemeinek kölcsönviszonyát a többi sorokkal, a társadalmi élet egységén belül.

Ismételten hangsúlyozzuk, hogy minden irodalmi jelenséget (és általában minden ideológiai jelenséget) egyszerre határoznak meg külső és belső tényezők. A belsők irodalmiak, a külsők a társadalom életének egyéb területeiről fejtik ki hatásukat. Ám ugyanakkor az irodalmi mű belső meghatározottsága egyszerismind külső meghatározottság is,

mivel a műre belülről ható irodalom *egészét* külső tényezők határozzák meg. Másfelől, a mű e külső meghatározottsága egyben belső is, mivel a külső tényezők éppen mint sajátosan irodalmi alkotást határozzák meg, összefüggésben az egész adott irodalmi szituációval, nem pedig tőle függetlenül. A belső tehát egyszersmind külső és *viszont*.

Ez a dialektika korántsem annyira bonyolult. Csak a durva mechanikus gondolkodás csökevényei jóvoltából tarthatja magát még ma is az ideológiai jelenségek fejlődését meghatározó „belső és külső tényezők” mérhetetlenül bárgyú, megingathatatlanul tartós és csökönyös megkülönböztetése – amivel azonban meglehetősen gyakran találkozhatunk marxista irodalomtudományi és ideológiatörténeti munkákban is. Ezt ráadásul még tetézik is azzal, hogy a „belső tényezőkkel” szemben már eleve gyanúperrel élnek, nem tartván őket eléggé lojálisnak szociológiai szempontból.

Ha az irodalomra egy külső tényező hat, akkor – bármilyen legyen is – tisztán-irodalmi effektust vált ki belőle, és ez az effektus válik aztán az irodalom további fejlődését meghatározó belső tényezővé. Másfelől ez a belső tényező mint külső tényező fog visszahatni a többi ideológiai szférára, amelyek majd szintén a saját belső nyelvükön válaszolnak rá, s e reakciójuk idővel esetleg ismét külső tényezőként hat vissza az irodalomra.

Persze ez az egész dialektikus játék a tényezőkkel egységes szociológiai törvényszerűségnek engedelmeskedik. Az ideológiában semmi sincs, amire ne lenne érvényes ez a törvényszerűség: ez uralkodik az ideológiai struktúra valamennyi zugában, legintimebb, legbensősegebb részleteiben is. Az állandó dialektikus kölcsönhatásoknak ebben a folyamatában semmi sem veszti el sajátyszerűségét. A művészet művészet marad, a tudomány pedig tudomány. De nem szűnik meg eközben a szociológiai törvények egysége és mindent meghatározó ereje sem.

Az igazi, a tudományos irodalomtörténetírás megteremtésének előfeltétele, hogy a különböző ideológiai jelenségek sajátosságait és egymásra gyakorolt hatását a fentiekben vázolt dialektika szellemében értsük meg.

(Fordította: Könczöl Csaba)

(П. Н. Медведев: Очередные задачи историко-литературной науки. In: „Литература и марксизм”, 1928, № 3, стр. 65–87)

AZ IRODALOMTÖRTÉNE SZ MÓDSZERTANI FELADATAI

Az irodalomtudomány nemcsak létezhet, de már létezik. Mindenesetre léteznie *kell*.

Az irodalomtudomány két alapvető tudományágból áll: az elméleti poétikából és az irodalomtörténetből.

Napjainkban senkinek sem kell magyarázni, hogy az irodalomtörténet még nem eléggé szervezett tudományág. A módszereit vizsgáló tanok között nemcsak nálunk, de a nyugat-európai tudományban¹ is nagy nézeteltérések vannak.

Nem könnyű eligazodnunk a sokféle „megközelítés” változatosságában és nem könnyű létrehozni az irodalomtörténeti „módszerek”² logikus rendszerét sem. A XX. században már megjelent néhány tudományos munka, amelyek éppen ezt a rendszerezést tűzték ki célul maguk elé. De az általuk elért eredményt nem lehet teljes mértékben kielégítőnek tartani.

A. M. Jevlahov nyolc módszert számolt össze és bírált meg alaposan. Ezeket két kategóriára osztotta: a tudománytalan módszerek, illetve a nem racionális tudományos módszerek kategóriájára. Az elsőhöz tartoznak az etikai és a publicisztikai módszerek, a másodikhoz a filológiai, az összehasonlító, a történeti (Taine), az eszto-pszichológiai (Hennequin), az evolúciós (Brunetière) és a biografikus (Sainte-Beuve) módszerek. A. M. Jevlahov utóbb ígéretet tett egy racionális módszertan ontogenetikus elméletnek megteremtésére, vagyis azoknak a módszereknek a meghatározására, amelyek az irodalomtörténet tisztázott lényegéből³ természetszerűleg és kizárólagosan következnek.

V. N. Peretc akadémikus legalább egy tucat módszert sorol fel, amelyeket a maga részéről két csoportra oszt: szubjektív és objektív módszerekre. Módszertanának első kiadásában⁴ a szubjektív csoportba sorolta az esztétikai és a publicisztikai módszereket, az objektívek közé pedig a történeti, a történeti-politikai, a történeti-pszichológiai (a pszichopatológiai válfajjal), a kultúrtörténeti, az esztopszichológiai, az összehasonlító-történeti, az evolúciós, az evolúciós-etnográfiai és a filológiai módszereket. Könyve második

¹ Lásd pl. *Paul Merker*: *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, 1921. c. könyvét.

² 1900-ban csinálta ezt nálunk *M. N. Rozanov*. Vö. «Современное состояние вопроса о методах изучения литературных произведений» c. cikkében, In: «*Русская Мысль*», 1900. № 4.

³ *Александр Евлaхов*: *Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии*. Т. I. Варшава, 1910., Т. II. Варшава, 1912., Т. III. Р/Д. 1917.

⁴ *В. Н. Перетц*: *Из лекций по методологии истории русской литературы*. Киев, 1914. Kéziratban.

kiadásában⁵ az evolúciós-etnográfiai módszert az általában vett evolúciós módszerrel együtt vizsgálta; ezen kívül a történeti-politikai módszert korábbinak tekinti a történetinél. De rendszerezése alapján a régi maradt.

Paul Merker hét módszert különböztet meg: a filológiait, a történetit, az etnológiai, a pszichológiai, a filozófiai, az esztétikai és a szociális-irodalmi.⁶

V. V. Szipovszkij utolsó elméleti munkájában három alapvető módszerre szorítkozott: a történetire (filológiaiakra a szó tágabb értelmében), az evolúcióra és az összehasonlítóra (mint kisegítőre).⁷

Már ez a történeti áttekintés is mutatja, hogy a helyzet nem a legkedvezőbb. Nyilvánvaló, hogy a szakembereknek még megegyezésre kell jutniuk az elvi álláspontokat illetően, kezdve azon, hogy miben áll a „módszer” lényege és milyen legyen a módszerek rendszerezésének kritériuma.

De nem fogok hozzá az említett nézetek taglalásához, hanem egyenesen a tárgyra térek.

II.

Mindenekelőtt fontos, hogy szem előtt tartsuk: irodalomtörténetről beszéltünk, nem pedig irodalomkritikáról vagy (elméleti, illetve történeti) poétikáról.

Az irodalomtörténet a szépirodalmat történeti fejlődésében tanulmányozza. Természetes, hogy ez az általános meghatározás további pontosításra szorul a költészet lényegéről kialakított elképzeléseinkkel, különösen a forma problémájáról alkotott nézetünkkel összhangban.

Lehetségesnek tartom a költői forma és a költői tartalom megkülönböztetését, és úgy vélem, hogy vizsgálatunk tárgya végül a jelenségek egész komplexuma lesz – amelyet az „irodalmi élet” terminussal határoztunk meg –, nem pedig csak egyes művek, egyes írók és irodalmi irányzatok. Az irodalmi élet bonyolult folyamat, amely a társadalmi élet általános folyamatainak részét képezi. Ennek eredményeképpen az irodalomtörténet szintetikus rendszere adott.

A vizsgálataink körébe tartozó *jelenségek* köre határozza meg a kutató előtt álló konkrét feladatokat, sőt azokat a *módszereket*, amelyeket a legcélszerűbbnek tarthatunk.

A módszert a priori megállapítani nem lehet. A módszer önmagában se nem jó, se nem rossz. Minden attól függ, mire alkalmazzuk. Vizsgálataink minden tárgya lényegében *saját* módszert követel. És hogy az jó legyen, a módszert össze kell hangolni a vizsgálandó tárgy természetével.

A konkrét feladatok megfogalmazása attól függ, hogyan értelmezzük a tárgy természetét. A tudományos eljárások, amelyek minden feladatot egyenként a legjobban oldanak meg, és a tudomány alapvető feladatai egészükben – módszerekké válnak.

⁵ В. Н. Перетц: Краткий очерк методологии истории русской литературы. Петербург, 1922.

⁶ Paul Merker: Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte, Berlin, 1921.

⁷ В. В. Сиповский: Лекции по истории русской литературы. Выпуск первый. Введение в курс истории литературы. Баку, 1921. – Vesd össze a szerző előző könyvével: «История литературы как наука», Петербург, 1906.

Másképpen szólva: a módszer a tudományos kutatás eljárásainak összessége, amelyek a vizsgálandó tárgy természetének értelmezéséből és a kutatás feladataiból következő elveken alapulnak.

Ha megjelenik egy új „módszer”, akkor az tulajdonképpen azt jelenti, hogy a figyelmünket a tárgy olyan oldalára, következésképpen olyan feladatra fordítottuk, amelyeket korábban egyáltalán nem vettek észre, vagy háttérben hagytak. Emellett természetesen a régi „módszer” is kaphat új értelmezést, és eljárásai tovább tökéletesedhetnek. Ez figyelhető meg például a művek ún. formai tanulmányozásának különböző időkben alkalmazott „megközelítéseinek” történetében (kezdve akár a XVIII. századi klasszicista orosz költők poétikájától egészen a mai „formalisták”-ig, „szociológusok”-ig).

Az elmondottakból következik, hogy a módszerek rendszerezését csak a kutatási feladatok rendszerezésével lehet eredményesen felváltani, vagy – végső esetben – a módszerek rendszerezését a feladatok rendszerezésére kell építeni, de csak a tárgy természetének egységes értelmezése mellett.

III.

A tárgy természetének értelmezése, továbbá a tudomány alapvető feladatai a kutató tudományos szemléletéből következnek. Ezért a módszertan végső soron világnézet is.

A tudományos realizmus és a szociologizmus elveiből kiindulva minden irodalmi műben: a) az író művészi alkotómunkájának termékét, b) szociális jelenséget és c) a történeti élet tényét a maga állandó változékonyságában látom.

Magától értetődik, hogy a valóságban ez a három ismérv egyidejűleg és összefonódva létezik, de elemző munkákban külön is előfordulhat.

A művészi alkotás társadalmilag feltételhez kötött és történetileg fejlődő folyamata nem más, mint egy örökösen mozgó áramlat, amely az állandó alkotás és megsemmisülés képét mutatja. A technikai célszerűség érdekében minden jelenséget újra megvizsgálhatunk, először vagy statikusan vagy dinamikusan, másodszor vagy immanensen vagy kauzálisan.

A statikus rendszerben történő tanulmányozás egyáltalán nem mond ellent a dialektikus gondolkodás logikájának. Nem kell eltűznünk a jelenségek cseppfolyósságát. Ha valóban abszolút jelentőséget tulajdonítunk neki, akkor evvel majdnem tehetetlenségre kényszerítjük a kutatót: képtelen lesz megragadni a minden percben változó jelenségek körvonalait, és a tárgy ki fog siklani megfigyelési köréből. Hogy ez be ne következzen, a kutatónak képzeletben mintegy meg kell állítania a mozgást, és a szükséges részterületet ki kell ragadnia. Az irodalmi jelenségek területén a tudósnak annyival könnyebb a dolga, hogy maga a folyamat nem olyan villámgyorsan játszódik le, hogy kizárná a statikus vizsgálat lehetőségét. Egy sor statikus következtetés után világosan meg fognak mutatkozni a dinamikus folyamat vonásai.

Hasonlóképpen a szociológiai gondolkodó tudóst sem zavarja semmi abban, hogy a módszertani fokozatosságot más viszonylatban is megfigyelje: a dolgokat először immanensen, majd kauzálisan vizsgálja. Ha elképzeljük az irodalomtörténész munkájának egész menetét, akkor ez természetesen az egyes művek és írók *immanens* tanulmányozásával kezdődik. Az eredmények helyessége és pontossága érdekében a kutatónak meg

kell szabadulnia mindenféle elfogultságtól, és a műhöz vagy az íróhoz először közvetlenül, mint önmagában is jelentős művészeti jelenséghez kell közelednie, a determinizmusról vagy a historizmusról való bármiféle gondolat nélkül. Bár ténylegesen talán nem könnyű szakítanunk a szerzőről és annak koráról kialakult meghatározott elképzeléseinkkel, amelyekkel többnyire már rendelkezünk, de nyilvánvaló, hogy a legközelebbi feladatunk mégis az, hogy a művet a maga közvetlen valóságában fogadjuk be, ne bonyolítsuk első benyomásainkat és következtetéseinket semmiféle a priori momentummal. Fontos, hogy mindenekelőtt megtudjuk, mi is a *Jevgenyij Anyegin* mint művészi alkotás belső lényege szerint. Ezért vetjük alá elemzésnek a *forma* és a költői *tartalom* szempontjából. A költői forma elemeit (a hang, a szó, az alak, a ritmus, a kompozíció, a műfaj, a költői tematika, a művészi stílus egészében) — mindezt előzetesen immanensen tanulmányozni kell azoknak a módszereknek a segítségével, amelyeket az elméleti poétika dolgozott ki a pszichológiára, az esztétikára és a nyelvészetre, és amelyek jelenleg ún. formális módszerként ismeretesek. Lényegét tekintve munkánknak ez a legértékesebb része. Enélkül elképzelhetetlen, hogy kutatásainkban előbbre jussunk.

Az immanens tanulmányozással elért adatok már most lehetővé tesznek bizonyos *tipológiai általánosítást* az írók, irodalmi iskolák és irodalmi műfajok egész csoportját illetően. Ennek eredményeképpen előttünk van a mű mint művészi szervezet; a műfaj mint a formális jegyek élő egésze; az író mint alkotó egyéniség és az iskola mint művészi-stiláris egység.

Még mindig az immanens vizsgálat határain belül maradva, a kutató, ha megfelelő anyag áll rendelkezésére, akkor a mű *genezisének* feltárásával is tud foglalkozni, vagyis ki tudja fejteni genetikailag a mű történetét, kezdve attól a perctől, amikor az író alkotó tudatában megszületett, egészen az utolsó tollvonásig, amilyen formában a művet már az olvasók is ismerik. Ez a feladat megköveteli, hogy ismerjük az író alkotói életének külső és belső tényeit. Ilyen módon állapítható meg a szerző és a műve közötti szerves kapcsolat.⁸

A genetikai vizsgálat átmenetül szolgál munkánk második szakaszához, amikor is a teljes összegyűjtött anyagot *kauzális* és *történeti* megvilágításban szemléljük.

Az irodalmat társadalmi jelenségnek tartva, elkerülhetetlenül rá kell térnünk az irodalom okozati meghatározottságának kérdésére. Ez számunkra — szociológiai kauzalitás. Az irodalomtörténésznek csak most lesz joga a szociológus helyébe lépni, és feltenni a maga „miért”-jeit azért, hogy az irodalmi tényeket az adott korszak társadalmi életének általános folyamatába kapcsolja be, és ennek nyomán határozza meg helyüket az egész történeti folyamatban. És itt lesz teljes érvényű a *szociológiai* módszer, amely az irodalomtörténetre alkalmazva *történeti-szociológiai* válik.

Az első, immanens szakaszban a művet művészi értéknek fogjuk fel, a másodikban — mint művészi értéket a maga szociális és történeti jelentőségében.

A munka utolsó fázisa szempontjából óriási jelentősége van annak, hogyan értelmezzük mi a történeti folyamatot.

⁸ A németek ezt a következőképpen nevezik: die Entstehungsgeschichte, der Entstehungsprozess, die genetische Methode. Lásd pl. *Rudolf Lehmann* «Poetik» c. művét (2. kiad. München, 1919.), VI. rész. Nálunk ezt a kutatási módot különösen *N. K. Pikszanov* propagálta. Lásd: *Новый путь литературной науки* (Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы) In: «*Искусство*», 1923, № 1.

Szerintem minden jelenség történeti fejlődésében két momentumot kell megkülönböztetni: az *evolúciós* és a *kauzális* fejlődést. Mindenfajta fejlődés feltételezi a fejlődés szubjektumát (mint magában való dolgot), amelynek megvannak a maga jellemző sajátosságai, mindenekelőtt a fejlődési képessége. A szubjektum természetétől függ, hogy fog-e fejlődni és miként (vagyis maga a fejlődés ténye és a fejlődés típusa). A fejlődés mindig a nem és a fajta határain belül történik, és a fejlődési típust ennek sajátosságai határozzák meg. Ezt a *természet szerinti* fejlődést (*χρὰ φύδιν*, ahogyan Arisztotelész és Polibeusz megfogalmazták) nevezem én *evolúciónak* szemben a kauzális, azaz a külső okok kiváltotta fejlődéssel. Csak az „evolúció”-nak ilyen értelmezésével lehet elkerülni azokat a pontatlanságokat, sőt zűrzavarokat, amelyekkel ennek az átfogó szakkifejezésnek az alkalmazása jár.

Ily módon az evolúciós momentumot én a kauzálissal állítom szembe, nem a történetivel, és éppen ellenkezőleg, azt állítom, hogy az együtt megragadott evolúciós és kauzális momentumok egy történeti jelenséget alkotnak (történelem = fejlődés + okozatosság). Vagyis a lényegyet tekintve itt nincs semmiféle dualizmus, ahogyan az első pillantásra tűnik.

Az evolúció az általam elfogadott értelemben az epigenezis és az embriológia közeli analógiája.⁹

Bárhogy legyen is, az „evolúció” szakkifejezéssel nem általában a fejlődést, hanem a természet szerinti fejlődést akartam kifejezni.

Költészet minden népnél minden korszakban létezik. Van valami, ami a költészetet mindig és mindenhol azzá teszi, ami: a költészetnek saját természete van, amelyet a fejlődés meghatározott *szerves törvényei* jellemeznek. Orosz talajon és bármely történelmi korszakban a költészet marad, azaz megőrzi alapvető természeti és az evolúciós fejlődésre való képességét. Ez — a „természet” *elsődleges alapja*, amely a szépirodalomnak sajátossága. Enélkül elképzelhetetlen lenne a történeti poétika rendszere.

A költészet — úgy gondoljuk — elválaszthatatlan kapcsolatban van az alkotóval, a költővel, aki a művészi aktust végrehajtja. Minden költő — költő; és mindegyikük birtokában van a szükséges tulajdonságok összességének, amelyek őt költővé teszik. Ugyanakkor minden költő élő monász, aki tehetsége mértékében és jellegében különbözik a másik monásztól. A költő is — mint biológiai lény — átmegy a fejlődés elkerülhetetlen szakaszain: a fiatalságon, az érett koron, a tehetség hanyatlásán. Az átmenet a szubjektum fiziológiai és pszichikai sajátosságaitól függően változik. Mint minden ember, a művészek is a történelmi feltételek produktumai: mögöttük van a nép évszázados fejlődése. Puskin Oroszország korábbi kultúrája teremtetette. Az ő „természete” — nemcsak az elsődleges, hanem a másodlagos is, egyedi és általános összetevők eredője, (nemcsak egy költő, hanem Puskin, a költő van előttünk). Mindazonáltal a történeti fejlődés adott foka számára a költő „másodlagos” természete ősalapként funkcionál.

⁹ Így közelítette ezt meg A. V. Lunacsarszkij annak a vitának az idején, amelyre a Művészeti Tudományok Akadémiáján 1924. április–május havában, a szociológiai módszerrel tartott előadásaim kapcsán került sor.

Az irodalom egészében szintén saját „természetét” tárja fel, amelyik különbözik a társadalmi folyamat más funkcióinak természetétől. A költészet elsődleges természete itt gyakorlatilag összetettebben létezik, saját másodlagos fázisában, de változatlanul feltárja magát minden alkalommal, amint kipróbálja a kauzális feltételek hatását.

Tehát az író alkotó személyisége általában az irodalomban is valamiféle szubsztrátum, amely képes a természet szerinti fejlődésre (evolucionizálódik). Erre a szubsztrátumra okozati tényezők hatnak, és akkor a költészet és a költő történeti fenoménokká válnak. A történelem élő folyamatában természetesen mi csak ilyeneknek ismerjük őket, de a történésznek mindig számon kell tartania az evolúciós momentumot. Különben nem érti meg az *irodalmi folyamat sajátosságait*. Az okozatiság hat és meghatároz: ha nem ismerjük a meghatározandót, nem tudjuk magunknak helyesen megvilágítani a hatás eredményeit. A hatás nem mindenhol érzékelhető néha olyan erős ellenállásba ütközik, hogy az eredményt nem lehet a tényező közvetlen hatásából kikövetkeztetni, csak a küzdelem folyamatából; valami, még a nagyon lényeges is, idővel teljesen az elérhetőségen kívül marad.

Az evolúciós folyamat az immanens jelenségekhez, azok dinamikájához tartozik. Megléte az okozatiságot törvényes határok közé szorítja, de semmi esetre sem szünteti meg annak jelentőségét. Éppen ellenkezőleg; az irodalom történeti fejlődéséről kialakított elképzelésünk teljesen hamis lenne, ha megtagadnánk a tények okozati magyarázatát, vagy, ami ugyanaz, a szociológiai módszer alkalmazását.

V.

Eddig a módszertani feladatoknak két csoportját különböztettem meg: a) a tárgy immanens tanulmányozását statikájában és dinamikájában és b) a tárgy tanulmányozását keletkezésében és fejlődésében.

A konkrét feladatoknak végül van egy harmadik kategóriája is: az irodalomtörténész *konstruktív* munkája. Ehhez mindig akkor folyamodik, amikor tipológiai jellegű általánosítást végez. De a konstruktív feladat teljes jelentőségében akkor kerül előtérbe, amikor az irodalomtörténet szerkezetével foglalkozunk, s arra törekszünk, hogy végül *szintetikus* rendszerbe foglaljuk. Természetesen ez a bonyolult feladat megköveteli a maga módszertani eljárásait. Az ún. generalizáló módszer, amely néhány tudós véleménye szerint (pl. Henrik Rickert szerint) nem jellemző a kultúrával kapcsolatos tudományokra, éppen itt nyer széles körű alkalmazást. Az irodalomtörténész saját szintézisében felemelkedhet *anamologikus* természetű általánosításig.

Ahhoz, hogy az irodalomtörténész a fent említett munkát képes legyen elvégezni, a segédtudományok segítségét kell igénybe vennie, és kiegészítő kutatásokat végeznie, amelyeket azonban nem lehet a „módszerek” közé sorolni: tisztán technikai és szolgálati jelentőségűek. Ilyenek: a bibliográfia, a szövegen végzett filológiai munka (filológiai „módszer” a szakkifejezés pontos értelmében), az életrajzi kitekintések, a történeti-szociológiai megfigyelések stb. Az összes, hasonló jellegű vizsgálat, mely időnként az önálló munka határát súrolja, úgymond a kutatás mellékvonalán történik, de mindig a tudomány alapvető szükségleteinek figyelembevételével.

Az elmondottakat összegezve a *módszertani feladatok* következő *rendszerezését* javasolnám:

A munka három fő szakaszának megfelelően három sort lehet megállapítani:

1. Immanens sor
2. Kauzális sor
3. Konstruktív sor

I. Az *immanens* sor módszertani feladatai:

- a) *statikusak*: a forma és a tartalom művészi elemzése;
- b) *dinamikusak*:

1. genetikai (a mű alkotói története),
2. evolúciós (az életmű immanens fejlődése).

II. A *kauzális* sor módszertani feladatai:

- a) *statikus*: szociológiai vizsgálat;
- b) *dinamikus*: történeti-szociológiai vizsgálat.

III. A *konstruktív* sor módszertani feladatai:

- a) *statikus*: tipológiai általánosítás (generalizáló módszer);
- b) *dinamikus*: az irodalomtörténet szintetikus rendszere nomológiai általánosítással.

Ha egyszer meghatározták a módszertani feladatok sémáját, akkor az irodalomtörténésznek tovább kell tanulmányoznia az egyes feladatok konkrét tartalmát, és fel kell vázolnia a kutatás legcélszerűbb eljárásait, vagyis az ún. módszereket. Az immanens vizsgálatnál nagyon jelentős segítséget nyújt a kutatóknak a „formális” módszer, bár valószínű, hogy egyes elveiről még sokat fognak vitatkozni. A kauzális csoportban az elsőség a szociológiai módszeré. De, mint látjuk, nem az első perctől kezdve teljes jogú. Először meg kell ismerni a tárgyat mint olyant, indetermináltan, s csak azután vizsgálni mint szociális és történeti tény, és végül a tényekből létre kell hozni a tudomány rendszerét. De alighogy a szociológiai módszer megjelent, determinálóvá vált: saját hatáskörébe gyűjti mindazt, amit az immanens vizsgálattal elértek, és a maga részéről nagyon bonyolult munkát végez azzal, hogy az eredményeket a történeti kutatások rendelkezésére bocsátja. Az irodalomtörténész munkáját áthatja a szociologizmus, és a legaktívabban hat tudományunk egész rendszerére.

Éppen ezért napjainkban az egyik legsürgősebb feladatnak kell tartanunk a szociológiai módszer kidolgozását az irodalomtudomány problémáira alkalmazva. Ennek általános elvei ismertek, de az irodalom specifikus sajátosságai annyira egyediek, hogy a történész-szociológusnak a speciális kérdések egész sorát kell állhatatosan megvilágítania. Én ezekhez a kérdésekhez elsősorban az evolúciós és a kauzális momentumoknak az irodalmi jelenségek dialektikus fejlődésében való pontos szétválasztását sorolom.

(Fordította: Mayer Rita)

(П. Н. Сакулин: Методологические задачи историка литературы. In: «Печать и революция», 1929, № I, стр. 96–104)

A FORMA PROBLÉMÁJA *

A művészi forma tartalomformája, amely teljes egészében anyagban valósul meg, hozzá van kötve az anyaghoz. A formát ezért két irányból lehet felfogni és tanulmányozni: 1. a tiszta esztétikai objektum belsejéből kiindulva mint architektonikus formát, amely értékszempontok szerint irányul a tartalomra (lehetséges eseményre), vele áll vonatkozásban; 2. a mű anyagi-kompozicionális egészének belsejéből kiindulva: ez a formatechnika tanulmányozása.

A kutatások e második irányában a formát semmi esetre sem szabad úgy értelmeznünk, mint az anyag formáját – ez gyökereiben torzítaná el a megértést –, hanem csak úgy, mint az anyagban és az anyag által megvalósulót, amelyet esztétikai célja mellett ebben a vonatkozásban az adott anyag természete is meghatároz.

Ez a fejezet rövid bevezetés a forma mint *architektonikus* forma *esztétikai* elemzésének metodikájába. Formán túl gyakran csak „technikát” értenek; ez a művészet-tudományban mind a formalizmusra, mind a pszichologizmusra jellemző. Mi ezzel szemben a formát ténylegesen esztétikai mivoltában, művészi jelentést hordozó formaként vizsgáljuk. Ennek a fejezetnek a fő kérdése így hangzik: a forma, amely minden mozzanatában az anyagban valósul meg, hogyan képes mégis a tartalom formájává válni, értékelőleg viszonyulni a tartalomhoz, avagy más szóval, hogyan valósíthatja meg a kompozicionális forma – vagyis az anyag megszervezése mint az architektonikus forma realizációja – a megismerési és etikai értékek egyesítését és megszervezését.

A forma dologi jellege feloldódik és ezáltal elhagyja a mű mint szervezett anyag határait, hogy teljes egészében az esztétikailag tevékenykedő szubjektum értéktételezések által irányított alkotói aktivitásának kifejezésévé alakuljon át. A formának ezt az aktivitását itt alaposabban is meg kell vizsgálnunk.¹

A formában *önmagamat*, saját produktív, értékek által irányított, alkotó aktivitásmat találom meg, *elevenen érzékelem saját tárgyat létrehozó mozgásmot*, méghozzá nem csak az elsődleges alkotófolyamat, a tényleges megvalósítás során, hanem a műalkotás szemlélésekor is: *ahhoz, hogy egyáltalában realizálhassam a művészi jelentést hordozó formát mint olyant, az szükséges, hogy bizonyos fokig a forma teremítőjeként tudjam átélni önmagamat*.

*Részlet »A tartalom, az anyag és a forma problémája a nyelvi művészetben« c. tanulmányból. Megírásának ideje: 1924. A tanulmány egy másik részlete »A szó esztétikájához« címmel jelent meg magyarul. Ld.: M. M. Bahtyin: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok), Bp., 1976. Gondolat, 5–28.

¹ A formának az aktivitás kifejezéseként való felfogása egyáltalán nem idegen a művészettudománytól, azonban szilárd megalapozást csak egy rendszeres esztétikában nyerhet.

Ezen a ponton a művészi forma és a megismerés formája között lényegbevágó különbség van; a megismerés formájának nincs teremtő alkotója: a megismerés formáját a tárgyban találom meg, benne nem érzékelem sem önmagam, sem saját teremtő aktivitásomat. Ebben gyökerezik a megismerő gondolkodás sajátos imperatív szükségyszerűsége: bár a megismerő gondolkodás is aktív, saját aktivitását nem érzi, mert az érzés csak individuális, személyiséghez kötött lehet, vagy pontosabban, itt aktivitásom érzékelése nem válik a gondolkodás tárgyi tartalmának részévé, ezen kívülre szorul olyasmiként, ami nem több, mint szubjektív-pszichológiai ráadás: *a tudománynak mint objektív tárgyi egységnek, nincs teremtő alkotója*².

A teremtő alkotó a művészi formának viszont konstitutív mozzanata.

A formát ahhoz, hogy esztétikailag élhessem át, mint a *tartalomhoz* való aktív értékviszonyomat kell átélnem: formában és a forma révén énekelek, mesélek, ábrázolok, formával adok kifejezést szerelmemnek, igényemnek, egyetértésemnek.

A tartalom úgy áll szemben a formával, mint a passzív elem, melynek szüksége van a formára mint receptív, elfogadó, amit át kell ölelni, össze kell tartani, szeretni kell stb.; abban a pillanatban, hogy formateremtő aktivitásom megszűnik, a forma által lecsillapított és lezárt tartalom föllázad és tisztán ismereti-etikai jelentőségében tárulkozik fel, vagyis a művészi szemlélésnek vége szakad, és ami a helyére lép, az már tisztán etikai átélés vagy megismerő gondolkodás, teoretikus egyetértés vagy elutasítás, gyakorlati helyeslés és helytelenítés stb. Például, ha nem művészi szempontból közelítünk a regényhez, elhallgattathatjuk a formát, hogy helyette a tartalmat tegyük aktívvá a maga megismerő-probléma-felvető vagy etikai-gyakorlati irányultságában: így beleélhetjük magunkat a hősök kalandjaiba, életük sikereibe és bukásaiba; még a zenét is leszállíthatjuk álmodozásaink, szabad elementáris etikai feszültségeink egyszerű aláfestésévé, ez utóbbiakra helyezve át benne a fő hangsúlyt.

Amikor egyszerűen csak látunk vagy hallunk valamit, még korántsem művészi formát fogadunk be; ehhez a láthatót, a hallhatót, a kiejtettet saját aktív értékviszonyunk kifejezésévé kell tenni, *teremtőleg kell behatolni abba, amit látunk, hallunk, kiejtünk*, s ezzel le kell győznünk a forma alkotástól független anyagi meghatározottságát, dologi természetét: a forma ennek során megszűnik rajtunk kívülre érzékelt és ismeretileg elrendezett anyagként létezni, aktív értékviszony kifejezésévé alakul át, amely behatol a tartalomba, s azt átformálja. Tehát ha egy költői művet olvasok vagy hallgatok, azt nem hagyom meg énem határain kívüli, idegen megnyilatkozásnak, amelyet egyszerűen csak meg kell hallanom, és fel kell fognom – gyakorlati vagy megismerési – jelentését; ehelyett a költői művet bizonyos fokig saját magam másra vonatkozó kijelentésévé alakítom át, magamévá teszem az elbeszélés ritmusát, intonációját, artikulációs feszültségét, belső gesztikulációját (amelyek az elbeszélés mozgását létrehozzák), a metafora ábrázoló aktivitását stb. mint a tartalomra irányuló értékviszonyom adekvát kifejezését, azaz a befogadásban nem szavakra, fonémákra, ritmusra állítodom be, hanem a szavak, a fonémák, a ritmus segítségével a tartalomra irányulok aktívan, ezt ölelem át, formálok meg, zárom le

² A tudós mint szerző, csak a kifejtés külső formáját szervezi meg; a tudományos mű izoláltsága, befejezettsége, individuális jellege, amelyekben alkotójának szubjektív esztétikai aktivitása kifejeződik, nem vesz részt a világ megismerésének folyamatában.

(az elvontan vett forma nem éri be önmagával, viszont önmagának – elégségesé teszi a megformált tartalmat). A formában válok aktívá, és a *forma által foglalom el értékelő pozíciót a megismerési-etikai irányultságú tartalom kívül* – és ezáltal válik első alkalommal lehetségessé a forma befejezettsége, s általában a forma tartalommal szembeni összes esztétikai funkciójának megvalósítása.

Ily módon tehát a forma a teremtő alkotó és a befogadó (a forma társ-alkotója) tartalomhoz való aktív értékviszonyát fejezi ki: a mű összes olyan mozzanatát, amelyben önmagunkat, a tartalommal szembeni értékelő aktivitásunkat átérezzük, és amelynek anyagiságát ez az aktivitás győzi le, formai mozzanatként kell megragadnunk.

De hogyan válhat a forma, mint a tartalomra irányuló aktív szubjektív viszonyunk nyelvi kifejezése, *a tartalmat lezáró teremtő formává?* Mi teszi a nyelvi aktivitást, s egyáltalán az aktivitást – *amely valójában nem lép túl a mű anyagiságának keretein*, csak létrehozza és megszervezi azt – olyan aktivitássá, amely megformálja az ismereti-etikai tartalmat s egyben lezárja magát a megformálást?

Itt kell röviden foglalkoznunk a forma tartalommal szembeni elsődleges funkciójával: *az izolációval vagy elkülönítéssel*.

Az izoláció, az elkülönítés nem az anyagra, nem a dologiságában megjelenő műre vonatkozik, hanem annak jelentésére, a tartalomra, amely bizonyos mértékben kiszabadul a természet, illetve a lét etikai eseményének egységéhez való szükségszerű kötöttségéből. Ez az elkülönítés nem szünteti meg az izolált tartalom etikailag értékelt és a megismerés számára feltárt voltát: az elkülönített tartalmat az ész emlékezete és az akarat emlékezete felismeri – és ugyanakkor ez a tartalom individualizálható –, bármikor lezárható, mivel az individuáció éppen a természeti egységen való belülit, a szoros beletartozás állapotában nem lehetséges, s éppen így elképzelhetetlen a lezártág az irreverzibilisen folyó létesemény egységén belül: ahhoz, hogy a lezártág (az önmagának-elégséges jelenlét, az itt és most immanenciája) lehetővé váljék, a tartalomnak ki kell szakadnia az események jövőbe tartó folyamából.

A műalkotás tartalma a nyitott, egységes létesemény olyan metszete, amelyet a forma elkülönített és fölmentett minden jövőt illető felelősségtől, ezért egészében nézve olyan önmagában elmerült nyugalom és zártság jellemzi, amely ebbe a nyugalmába és önmagában való elmerültségébe beemelte az izolált természetet is.

A természet egységéből történő kiemelés a tartalom összes dologi mozzanatát megsemmisíti. A dologiság formába öntése a történelemben először a természettudomány egységes természetfogalma alapján vált lehetségessé: a tárgyat e formán kívül csak animisztikusan és mitologikusan lehet befogadni – mint erőt és az életesemény résztvevőjét. Az izolációban ez a dologi jelleg újra megszűnik: az izolált dolog – *contradictio in adjecto*.

Az, amit művészi *kitalálásnak* nevezünk, nem más, mint az izoláció pozitív kifejezése: az izolált tárgy egyben kiatalált is, azaz a természet egységében nem valóságos és nem részese a lét eseményének. Negatív mozzanatukban a kitalálás és az izoláció egybeesnek; a kitalálás pozitív mozzanatában a hangsúly a forma aktivitásán, alkotó jellegén van: a kitalálásban elevebben érzékelem, hogy a tárgy aktív kitalálója vagyok, érzem önnön szabadságomat, amely kívülállásomból fakad, érzem szabadságomat arra, hogy az eseményt akadálytalanul megformáljam és zárttá tegyem.

Kitalálni csak olyasmit lehet, ami szubjektivitásom számára értékes és jelentős az eseményben, ami emberileg fontos számomra – dolgot azonban nem lehet kitalálni: a kitalált dolog –, *contradictio in adiecto*.

Az izoláció és a kitalálás még a zenében sem az anyaggal szemben mutatnak értékviszonyt: itt sem az akusztikai hangot izoláljuk és nem a kompozíció matematikai rendjét találjuk ki. Az akarás eseménye, az értékelésre törő erőfeszítés van itt elkülönítve és visszafordíthatatlanul kitalálva, ennek következtében ez az, ami itt gáttalanul felszámolja önmagát és önmagában nyugvó lezártassá válik.

A formalisták által bevezetett úgynevezett „idegenné-tétel” (‘osztranyenyije’) alapján véve az izoláció metodikailag nem eléggé világosan megfogalmazott funkciója, amelyet ők többnyire helytelenül az anyagra vonatkoztatnak: eszerint a szó elidegenítése megszokott szemantikai környezetének lerombolása révén történik; néha megpróbálják az „idegenné-tételt” a tárgyra vonatkoztatva is meghatározni, azonban ilyenkor durván pszichologizálnak: úgy értelmezik, mint a tárgy kiemelését a megszokottá vált befogadási sémákból (a megszokottá vált befogadás, mondanunk sem kell, éppen olyan véletlenszerű és szubjektív, mint a szokatlan). Valójában az izoláció a tárgy, az érték és az esemény kiszakítása valamely szükségszerű ismereti és etikai összefüggésből.

Az izoláció nyomán elsőként nyílik mód a művészi forma pozitív realizációjára, mivel már nem az eseményhez való ismereti és etikai viszonyt teszi lehetővé, hanem a tartalom szabad alakítását, fölszabadul tárgyérzékelésünk, tartalomérzékelésünk aktivitása és vele együtt az ebben az érzésben rejlő alkotó energia is. Az izoláció tehát a forma személyes, szubjektív (de nem pszichológiailag szubjektív) jellegének negatív feltétele, általa lesz lehetségessé, hogy a teremtő szerző a forma konstitutív mozzanatává váljék³.

Másfelől az izoláció állítja előtérbe és határozza meg az anyagnak és kompozicionális megszervezésének jelentőségét: az anyag *feltételelessé* válik: a művész, miközben megmunkálja anyagát, egyben egy izolált valóság értékeit munkálja meg, s ily módon anyagát immanensen, határainak elhagyása nélkül győzi le. A szó, a kijelentés már nem vár, és vágyik valami határain kívüli valóságra: cselekvésre vagy a valóságnak való megfelelésre, tehát tényleges megvalósulásra vagy a valóság által való megerősítésre (a szubjektivitás meghaladására); s a szó saját határain belül maradva változtatja át a lezárt formát tartalom-má: így a lírában az esztétikailag megformált kérés fokozatosan beéri önmagával és nem tart igényt a beteljesülésre (mondhatnók, beteljesül saját kifejezésformája által), az imának sincs szüksége Istenre, aki meghallhatná, a panasznak sem kell segítség, a bűnbánatnak sem megbocsátás stb. A forma, miközben egyedül az anyagot használja fel, minden eseményt és etikai feszültséget a megvalósulás teljességéig juttat el. A szerző úgy alakítja ki saját alkotói, produktív magatartását a tartalommal, vagyis a megismerési és etikai értékek világával szemben, hogy ehhez kizárólag az anyag segítségét veszi igénybe; mintegy belép az izolált eseménybe s ott annak alkotójává válik – anélkül, hogy benne részt venne. Az izoláció tehát a szót, a kijelentést s egyáltalán az anyagot (az akusztikai hangot stb.) formája szerint alkotóvá változtatja.

Hogyan hatol be a művész és a szemlélő alkotó személyisége a szóba mint anyagba, és melyek a szónak azok az összetevői, amelyeket elsőként birtokba vesz?

³ Az izoláció természetesen ennek az aktivitásnak egyben első produktuma is; az izoláció mintegy a szerzői birtokbavétel aktuusa.

A szóban mint anyagban a következő mozzanatokat különböztethetjük meg:⁴ 1. a szó hangalakja, a tulajdonképpeni zenei momentum; 2. a szó dologi jelentése (annak minden árnyalatával és válfajával); 3. A nyelvi összefüggések mozzanata (minden tisztán nyelvi viszony és kölcsönhatás); 4. a szó intonatív (pszichológiai vetületben: emotív-akaratí) mozzanata, értékorientációja, amely a beszélő értékötődéseinek sokféleségét fejezi ki; 5. a nyelvi aktivitás érzése, a *jelentéshordozó hang* aktív teremtésének érzése (ide tartozik az összes motorikus mozzanat – az artikuláció, a gesztus, az arcjáték stb. –, továbbá személyiségemnek, amely a szó, a kijelentés által bizonyos aktív értékelő és gondolati álláspontot foglal el, valamennyi belső irányultsága). Hangsúlyozzuk, hogy a jelentéssel bíró szó teremtésének érzéséről van szó: ez nem annak a csupasz organikus mozgásnak az érzése, amelyből a szó fizikai ténye megszületik, hanem a jelentés és egyben az értékelés teremtésének az érzése, tehát a teljes ember mozgásának és állásfoglalásának az érzése, azé a mozgásé, amely éppúgy magában foglalja a szervezetet, mint a gondolati aktivitást – ugyanis a szó teste és szelleme egyszerre, e kettő konkrét egységében születik meg. Ebben az utolsó – ötödik – mozzanatban a megelőző négy is ott tükröződik; ez képezi az előbbi négynek azt az oldalát, amely a beszélő személyisége felé fordul (a hang teremtésének, az értelem teremtésének, az összefüggés teremtésének és az értékelés teremtésének érzése).

Az alkotó – a szerző és a szemlélő formaalakító aktivitása a szó valamennyi oldalát birtokba veszi: csak együttes segítségükkel realizálhatja a tartalomra irányuló, azt lezáró formát; másfelől, ezek az összetevők mind közreműködnek a tartalom kifejezésében is; az alkotó és a szemlélő valamennyi mozzanatban ott érzi saját – szelektáló, teremtmő, meghatározó, lezáró – aktivitását, emellett érez még valamit, amire ez az aktivitás irányul, ami ezt az aktivitást kiváltja. Azonban a formaalakító energiák *irányító mozzanata*, gyújtópontja természetesen az ötödik mozzanat; fontossági sorrendben öt követi a 4., vagyis az értékelés, a 3., vagyis az összefüggés, a 2., a jelentés, és végül az 1., a hang, amely mintegy fölszívja magába az összes többi mozzanatot, és a *költői szó egységének hordozójává* válik.

Az ismereti kijelentésben a szó dologi, tárgyi jelentése az irányító mozzanat, amelynek az a célja, hogy a megismerés objektív tárgyi egységében megtalálja a számára szükséges helyet. Az ismereti kijelentésben ez a tárgyi egység szabályoz és határoz meg mindent, kíméletlenül kiostálva eközben mindazt, ami nincs kapcsolatban vele, így kiostálja a kijelentés megformálása általi aktív állásfoglalás érzését is: az állásfoglalás aktivitásának érzése a tárgyi egység szempontjából közömbös, ez utóbbiba alkotó szubjektív akaratként és érzésként nem hatol be, és teljesen alkalmatlan arra, hogy reá alapozódhassék az ismereti kijelentés egysége.

A nyelvi aktivitás érzése a szóbeli cselekvésben (ítélet, egyetértés, megbocsátás, könyörgés) szintén nem tekinthető uralkodó momentumnak, a szóbeli cselekvés az etikai esemény egységébe tartozik, és ebben az egységben szükséges és kötelező helye van.

A jelentéshordozó megnyilatkozás létrehozatalára irányuló aktivitás érzése egyedül a költészetben válik a formaalakítás középponti tényezőjévé, a forma egységének hordozójává.

⁴ A lingvisztikai szóhoz itt abból a szempontból közelítünk, hogy kompozicionálisan miképpen valósítja meg a művészi formát.

A teremtés átérzett aktivitásának ebből a központi magjából elsőként a (szó tág értelmében vett, a vers- és a prózaritmust egyaránt magába foglaló) ritmus, valamint a kijelentés *nem tárgyi természetű elemeinek egész sora tör a felszínre, s ez a megnyilatkozót visszatéríti önmagához, saját tevékeny, teremtő egységéhez.*

Ennek a sornak az egysége, amely hasonló elemek visszatérésén alapszik – legyenek bár e visszatérő elemek a hasonló jelentésbeli mozzanatok –, az önmagába visszatérő, önmagát újra kitapintó aktivitásnak az egysége; a hangsúly itt nem a visszatérő értelmén, hanem annak a – belső és külső, lelki és testi – mozgástevékenységnek a visszatértén van, amely ezt az értelmet létrehozta.

Az összes formát megvalósító kompozicionális mozzanat egysége, és mindenekelőtt a mű nyelvi egészének egysége mint a forma egysége nem abban tétéleződik, *amit* mondanak és *amiről* beszélnek, hanem abban, *hogyan* mondják, *amit* mondanak, tehát az értelmes beszéd *tevékenységének* érzésében, amely önmagát állandóan *egységes tevékenységnek* kell hogy érezze – tartalmának tárgyi és értelmi egységétől függetlenül; nem az értelmi mozzanatok azok, amelyek közvetlenül – objektív formájukban, vagyis tökéletesen elszakítva a szubjektum beszélő személyiségétől – ismétlődnek, térnek vissza, teremtenek kapcsolatot, hanem a rájuk irányuló aktivitásnak, a tevékenység eleven öntapasztalásának a mozzanatai; a tevékenység nem oldódik fel a tárgyban, újra és újra átérzi saját magában, saját testi és lelki pozíciójának feszültségterében önnön szubjektív egységét: *nem a tárgy és nem az esemény egysége ez, hanem a tárgyat és az eseményt átkaroló, befogó mozdulaté.* Ezért a mű kezdete és vége – a formaegység szempontjából nézve – a tevékenység kezdete és vége: én vagyok a kezdet és én vagyok a vég.

A megismerés objektív egységének nincs pozitív jelentést hordozó vége: csak a tudós kezd és végez, nem a tudomány; a befejezés, a kezdet és a tudományos értekezés egyéb kompozicionális mozzanatainak nagy része szerző-szubjektumának aktivitását tükrözi, tehát olyan, lényegüket tekintve, esztétikai momentumok, amelyek nem hatolnak be a megismerés minden irányban nyitott, kezdet és vég nélküli világába.

A nyelvi egész kompozicionális tagolásának módja – fejezetek, bekezdések, versszakok, sorok, szavak – csak mint tagolás fejezi ki a formát; a teremtő nyelvi aktivitás *szakaszai* egységes feszültségnek a periódusai, olyan mozzanatok, amelyek nem magát a tartalmat teszik – *magából a tartalomból meghatározottan* – bizonyos mértékig befejezetté –, ezek a tartalmat *kívülről átkaroló* aktivitásnak a mozzanatai, és a szerző tartalomra irányuló aktivitása határozza meg őket, noha természetesen ugyanakkor a tartalomba is mélyen behatolnak, esztétikailag adekvát formát adnak neki anélkül, hogy erőszakot tennének rajta.

Az esztétikai forma egysége tehát a tevékeny lélek és test, az önmagára támaszkodó tevékeny teljes ember pozíciójának egysége; mihelyt az egység a tevékenység tartalmában – a megismerés tárgyi egységében és az esemény gondolati egységében – alapozódik meg, a forma mint esztétikai forma megsemmisül; ennek következtében elenyészik a ritmus, a lekerekítő intonáció és a többi formai mozzanat formaalakító ereje is.

Azonban ez a magát érzékelő és saját egységét ebben az érzésben birtokba vevő tevékenység, amelyből a jelentéshordozó akusztikai szó megszületik, nem éri be önmagával, nem elégséges önmagának, hanem elhagyja a tevékenykedő szervezet és pszichikum határait, önmagán kívülre fordul, mert ez a tevékenység mindig a szeretetben, a magasztalásban, a megalázásban, a megéneklésben, a siratásban stb. megnyilvánuló aktivitás – tehát

értékelő szempontoktól meghatározott viszony (pszichológiai vetületben kifejezve, meghatározott emocionális-akaratú tonalitása van); elvégre ami itt létrejön, az nem egyszerűen hang, hanem jelentést hordozó hang; a szót létrehozó aktivitás értékelőleg a szó intonatív oldalában járja át és tudatosítja magát, az értékelést az aktív intonáció érzésében veszi birtokába.⁵ A szó intonatív oldalán azt értjük, hogy képes kifejezni a beszélő személy tartalomra vonatkozó megnyilatkozásában működő összes értékrelációt (pszichológiai vetületben: a beszélő emotív-akaratú reakcióinak gazdagságát); tekintet nélkül arra, hogy a szónak ez az oldala valóságos intonálásban fejeződik-e ki az előadás során, vagy megmarad a lehetőség átélésének szintjén, mert ez esztétikai szempontból ugyanannyit nyom a latban. A szerzői aktivitás a *kifejezett értékelés* aktivitásává válik, és mint ilyen, belejátszik a szó valamennyi oldalába: a szó gyalázkodik, becéz, közönyt fejez ki, megaláz, fölékesít stb.⁶

A továbbiakban a teremtő aktivitás a nyelvi elemek jelentéshordozó kapcsolatait veszi birtokba (hasonlat, metafora; a szintaktikai kapcsolatok, az ismétlések, a paralelizmusok, a kérdő formák kompozicionális fölhasználása; a hipotaxikus és parataxikus relációk – alá- és fölrendelések – kompozicionális alkalmazása stb.): *ez esetben az összekapcsolásra irányuló aktivitás érzése is szervező erő*, azonban ez az érzés értékszempontból már előzetesen meghatározott. Így például a hasonlat vagy a metafora az értékelő aktivitás belső egységére épülnek, vagyis bennük a szavak intonatíván kapcsolódnak össze – amelyek persze nem közömbösek a tárgyi jelentéssel szemben (pszichológiai szempontból nézve – a metafora, a hasonlat és a többi poétizált nyelvi kapcsolat alapja a szavak emotív-akaratú kölcsönviszonya és rokonsága); az egységet nem logikai gondolat teremti meg, hanem az értékelő aktivitás érzése; nem szükségszerű tárgyi összefüggések ezek, amelyek az érző és akaró szubjektumot maguk mögött hagyják, mivel az számukra felesleges, hanem tisztán szubjektív összefüggések, amelyek csakis az érző és akaró ember szubjektív egységére épülhetnek. Azonban a metafora és a hasonlat feltételeznek mind egyfajta lehetséges tárgyi egységet és összefüggést, mind az etikai esemény egységét, mert csak ez utóbbiak megléte teszi érzékelhetővé teremtő aktivitásukat: a metafora és a hasonlat az ellenszegülő ismereti-etikai orientációt átkarolják, az értékelés, amelyet kifejeznek, valóban tárgyformáló, a tárgy dologiságát feloldó erővé válik. A metafora a szerző összefüggéseket létesítő és formaalakító aktivitásának érzésétől elvonatkoztatva elhal, azaz megszűnik költői metaforaként funkcionálni, vagy pedig mítosszá válik (mint csupán nyelvi metafora, kiválóan használható az ismereti megnyilatkozás céljaira is).

Ahhoz, hogy bármely szintaktikai nyelvi kapcsolat kompozicionális mozzanattá válhasson és a formát realizálja a művészi objektumban, az szükséges, hogy azon összefüggést létesítő aktivitás érzésének egysége hassa át, amely az ismereti vagy etikai természetű tárgyi és gondolati összefüggések éppen e szintaktikai összefüggések által megvalósított egységére irányul – és ez az egység a formaalakító lendület és a feszültség érzésének, az ismereti-etikai tartalmat kívülről átkaroló mozdulat érzésének egysége.

⁵ Az egyes mozzanatok szerzői és szemléltői aktivitás általi birtokbavételének sorrendje – amelyre a továbbiakban fogunk kitérni – egyáltalán nem esik egybe a befogadás és az alkotófolyamat valóságos sorrendjével.

⁶ Amire itt gondolunk, az a szerző tisztán esztétikailag értékelő intonációja, amelyet meg kell különböztetni a valóságos vagy a potenciális cselekvő hős személyének etikai – úgynevezett „realisztikus” – intonációjától, lévén, hogy ő az eseményt etikai érdekeltséggel, nem pedig esztétikailag éli át.

A jelentés kiválasztására irányuló aktivitás érzése, a teremtő szubjektum gondolati iniciativitásának sajátos érzése (ami a megismerésben nem játszik szerepet, mert ott semmi nem lehet kezdet, ott a kiválasztásban ható aktivitás érzése a megismerés világán kívülre szorul) átfogja a szó tárgyi, dologi jelentését is. Azonban a választásnak ez az érzése a kiválasztás tárgyára vonatkozik, annak ismereti és etikai öntörvényűségét karolja át.

Végül, az aktivitás érzése a szó akusztikai oldalát is birtokába veszi. A szó merőben akusztikai oldalának a költészetben viszonylag kis jelentősége van; az akusztikai hangot létrehozó mozgás, amely a legaktívabb az artikulációs szervekben, azonban magával ragadja az egész szervezetet is – s amelyet vagy megvalósítunk olvasóként, vagy hallgatóként éljük át, vagy csak mint lehetőséget élünk át – összehasonlíthatatlanul fontosabb annál, amit valóban hallunk, s ami szinte csak segéd szerepet játszik a vele adekvát teremtő mozgás kiváltásában, vagy még ennél is külsődlegesebb segédfunkciót tölt be, mint az értelem, a jelentés pusztá jelzése, vagy pedig – végezetül – mint az intonáció alapja működik közre, ahol a szó akusztikai tartamára szükség van ugyan, de hanganyagának minőségi összetétele közömbös, illetve mint a ritmus alapja, amely viszont jellegét tekintve természetesen motorikus. A regényben, s általában a nagyobb prózai nyelvi egészekben a fonéma úgyszólván teljesen átengedi a maga segédfunkcióit – a jelentés jelölése, mozgás kiváltása, intonációs bázis biztosítása – a grafémának: ebben van a költészet és a zene közötti lényegi különbség. A zenében a hangot létrehozó mozgás szerepe a hangzás akusztikai oldalához képest csak másodlagos – kivételt képez a vokális zene, amely ebben a vonatkozásban még közel áll a költészethez, jóllehet mindamellett itt is összehasonlíthatatlanul fontosabb az akusztikai mozzanat, mint amott; de a teremtő mozgás itt még organikus, és az mondhatjuk, hogy az alkotó – előadó – hallgató tevékenyen teremtő belső lénye mint részmozzanat, fölszívódik a művészi formába.

A hangszeres zenében a hangot létrehozó mozgás majdnem teljesen elveszti organikus jellegét: a vonó mozgása, a billentyűk leütése, a fúvós hangszerek működtetéséhez szükséges erőfeszítés stb. döntő hányadukban a formán kívül maradnak, és csak az e mozgásnak megfelelő feszültség, mondhatnánk, az elvesztett energia – amely tökéletesen független a billentyűt leütő vagy a vonót mozgató kéz organikus belső érzésétől – lép be magába a hangba, ahol megtisztulva, az értelmes hallás számára megragadhatóvá válik, olyan hanggá, amely átalakult a belső ember aktivitásának és feszültségeinek kifejezésévé, mintegy attól a szervezettől és hangszerdologtól függetlenül, amely mint értékjelentést hordozó hangot létrehozta. A zenében az összes olyan mozzanatot, amely kompozicionális jelentés hordozója, elnyeli és beszippantja a hang akusztikai oldala; ha a költészetben a formát megvalósító szerző a beszélő ember, a zenében ugyanezt a szerepet az ember mint közvetlen hangzás játssza, ami korántsem azonos azzal, aki a zongorán, a hegedűn stb. játszik, aki tehát hangszerek működtetése révén hangokat ad ki; a zenei forma teremtő aktivitása magának a jelentéshordozó hangzásnak, a hang értékközegeben való mozgásának az aktivitása.

A „hangszerelés” terminus, ha a hanganyag minőségi oldalának elrendezését jelölik vele a költészetben, a legkevésbé sem szerencsés; itt ugyanis tulajdonképpen sosem a szavak akusztikai oldala, hanem artikulációs, motorikus tulajdonságai rendeződnek el; nem mond ennek ellent, hogy ez az artikulációs rend tükröződik a hangösszetételben – éppúgy, mint a grafikai állományban is.

Az alkotó belső organizmus jelentősége a költészet különböző válfajaiban nem egyforma: a legnagyobb a lírában, ahol a hangot a saját bensejéből életre hívó és önnön produktív feszültségének egységét átérző test maga is a formán belül áll; a regényben a belső organizmus csak minimális mértékben tartozik bele a formába.

Természetesen a szót létrehozó aktivitás a regényformának ugyancsak uralkodó elve (már amennyiben valóban művészi regényről van szó), azonban ott ebben az aktivitásban nincsen szinte semmilyen organikus, testi momentum: ez a tisztán szellemi teremtettség és a jelentésnek, összefüggések, értékrelációk tisztán szellemi szelektálásának aktivitása; a zártásra törekvő intellektuális szemléletnek és a nagy nyelvi egységek – fejezetek, részek, s végül az egész regény – átfogásának belső feszültsége. Különösen nagy szerepet játszik az értékmegőrző aktivitás feszültsége, az emocionális emlékezet érzése. Itt ennek az emlékezetnek a konstitutív mozzanata, a belsőleg aktív alkotó ember – a látó, a halló, az értékelő, az összekapcsoló, a szelektáló ember – belép a formába, jóllehet a külső testi érzésekben és szervekben a valóságban semmilyen fiziológiai feszültség nincsen; saját aktivitásának érzésében egységes az egész regény folyamán, s amikor elkezdi és befejezi, úgy kezdi és úgy fejezi be a regényt, mint produktív, értelemmel teli belső feszültségének teljességét⁷.

A forma egysége – az alkotó szerző aktív értékpozíciójának egysége, amely a szó segítségével (a szó pozíciófoglalásával) realizálódik, de a tartalomhoz tartozik. Ez a szó – és egyedül a szó – által elfoglalható értékpozíció azáltal válik produktív és a tartalmat minden irányban alkotó módon lezáró erővé, hogy ezt a tartalmat izolálja, nem-valóságossá teszi (vagy filozófiailag pontosabb megfogalmazásban, különleges, tisztán-esztétikai valósággá változtatja). Az izoláció a formaalakító tudat első lépése, a forma első adománya a tartalomnak, amely szabaddá teszi az utat az összes ezt követő, de már tisztán pozitív, a tartalmat gazdagító adományok előtt is.

A szó valamennyi mozzanata, amely a forma kompozicionális megvalósítását szolgálja, a szerző tartalommal szembeni alkotói viszonyának kifejezésévé válik: az anyaghoz kötött ritmus túllép az anyag határain, és mint az alkotó tartalommal szembeni viszonya, kezdi áthatni a tartalmat, s ezáltal új értéksíkra, az esztétikai lét síkjára emeli át; a nyelvi anyagot elrendező regényforma, miután mint a szerzői viszony kifejezése létrejött, megteremteni az architektonikus formát, amely már az egységes, mindig nyitott léteseménytől függetlenül rendezi el és zárja le az eseményt.

Ez az esztétikai forma mélyből fakadó sajátossága: a forma az én organikus-motorikus, értékelő és értelmező aktivitásom, amely ugyanakkor a velem szemben álló eseménynek és résztvevőjének (a személyiségnek, testi-lelki alakjának) szintén formája.

Az egyedi emberi szubjektum csak a művészetben éli át magát teremtőként. A pozitív-szubjektív alkotó személyiség a művészi forma konstitutív mozzanata, itt a személyiség szubjektivitása sajátos objektívációra tesz szert, kulturális jelentést képviselő teremtő szubjektivitássá válik; ugyancsak itt valósul meg az ember organikus – testi és belső – lelki és szellemi – világának sajátos egysége is, de mint belülről átélt egység. A

⁷ A szerző – a formaalkotó – itt jelzett teremtő aktivitását világosan el kell határolnunk attól a passzív – akár valóságos, akár csak lehetséges – utánzó mozgástól, amelyre néha az etikai beleérzésnek, az együttes etikai átélésnek is szüksége lehet éppúgy, ahogy világosan el kell határolnunk az etikai intonációt az esztétikai lezártásra törő intonációtól is.

szerző mint a forma konstitutív mozzanata, a feladatát tökéletesen megvalósító, lezártásra csakis saját énjének határain belül törekvő teljes ember önmagából kiindulva szervezett aktivitása, amely ugyanakkor hús-vér egész ember is: itt létének minden elemére szükség van – úgy kell, mint lélegző (ritmus), mozgó, látó, halló, emlékező, szerető, értő ember⁸

Az alkotó személyiség e *belülről szervezett* aktivitása lényegében tér el a hős *kívülről megszervezett* passzív személyiségétől, a művészi vízió tárgyát képező, testileg-lelkileg meghatározott embertől: a hős meghatározottsága látható és hallható, megformált meghatározottság, az ember képe, az ember külsővé tett és testet öltött személyisége; ezzel szemben az alkotó személyisége nem látható és nem hallható, de belülről átéljük és fölépítjük mint látó, halló, mozgó, emlékező személyiséget, aki maga nem öltözik testbe, de testet ad az aktivitásnak, hogy majd ezt követően a megformált tárgyban tükröződjék.

Az esztétikai objektum olyan teremtmény, amely magába zárja teremtőjét: benne az alkotó megtalálja önmagát és feszülten érzi át saját teremtő aktivitását, vagy másképp kifejezve, a teremtmény – abban az állapotában, ahogyan őt a szabadon és kedvvel megalkotó teremtő látja (igaz, ez a teremtmény nem a semmiből keletkezett, előfeltétele a megismerés és a cselekvés valósága, amelyet ő csak átalakít és megformál).

*

Az esztétika legfőbb feladata, hogy az esztétikai objektumot a maga sajátságában tanulmányozza, anélkül, hogy fölcserélné megvalósulása útjának valamelyik köztes állomásával, s ami a legfontosabb, az esztétikai objektumot szintetikusán, mint egészt kell megértenie, a formát és a tartalmat lényegi, szükségszerű kölcsönviszonyukban kell megragadnia: vagyis a formát mint a tartalom formáját, a tartalmat pedig mint a forma tartalmát, tisztázni kell továbbá a közöttük fennálló kölcsönviszony sajátosságát és törvényszerűségeit is. Csak egy ilyen felfogásból kiindulva lehet kijelölni az egyes művek konkrét esztétikai elemzése felé vezető utat.

Már az általunk mondottak nyomán is világosan kell látnunk, hogy az esztétikai objektum nem dolog, mert formája (pontosabban a tartalom formája, lévén, hogy az esztétikai objektum a megformált tartalom), amelyben magamat mint aktív szubjektumot átérzem, amelybe mint nélkülözhetetlen konstitutív mozzanat belépek, természetesen nem lehet dolognak, tárgynak a formája.

A művészileg-alkotó forma mindenekelőtt az embert formálja meg, s a világot csak annyiban, amennyiben az ember világa, tehát vagy közvetlenül antropomorfizálja, élettel tölti fel, vagy pedig oly közvetlen értékvonatkozásokat létesít közte és az ember között, hogy ezáltal minden önértékét elveszti és az emberi élet értékvilágának pusztá mozzanattá válik. Ennek következménye az, hogy a forma tartalomhoz való viszonya az esztétikai objektum egységében sajátos *perszonális* jelleget mutat, az esztétikai objektum pedig az alkotó és a tartalom közti interakció és kölcsönhatás bizonyos sajátságosan megvalósult eseményeként jelenik meg.

⁸ A szerző pszichológiai, életrajzi és történeti kutatásához csak akkor rendelkezünk biztos módszertani alapokkal, ha metodikailag világosan megértjük a szerzőnek mint az esztétikai objektum mozzanatának mibenlétét.

A nyelvi művészetben az esztétikai objektumnak ez az eseményszerűsége különösen nyilvánvaló, a forma és a tartalom kölcsönviszonya itt szinte drámai, a szerző – a testi, lelki és szellemi ember – behatolása az objektumba ugyancsak itt a legszembeötlőbb; nemcsak a tartalom és a forma elválaszthatatlansága, hanem összemoshatatlansága is itt látszik a legvilágosabban – más művészetekben a forma mélyebben áthatja a tartalmat, a tartalomba kerülve mintegy eldologiasodik, ezért absztrakt elkülönültségében nehezebben választható le róla, és nehezebben is fejthető ki.

Ennek oka a költészet anyagának, a szónak a természetében van: a szó révén a szerző – a beszélő ember – minden közvetítés nélkül elfoglalhatja saját alkotói pozícióját, míg a többi művészetekben az alkotói folyamatba – technikai közvetítők gyanánt – idegen testek is belépnek: hangszerek, véső stb; emellett a többi művészetben az anyag nem fogja át oly mélyen az egész aktív embert. A teremtő művész aktivitása, miközben az idegen közvetítő testeken áthalad, specializálódik, egyoldalú lesz, emiatt kevésbé képes elszakadni az általa megformált tartalomtól.

(Fordította: Könczöl Csaba)

(М. Бахтин: Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. In: М. Бахтин: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 56–71)

A BELSŐ KÖLTŐI FORMA*

A gondolkodás elvont elméletének humboldt-i módosítása az eleven gondolkodás számára nélkülözhetetlen *nyelvi* hordozó közeget tekintí irányadónak, s ezzel az egész elméletet a kulturális tudat konkrét ténytörűségére orientálja, amely tudat mindennemű gondolkodásformát – legyen az pragmatikus vagy tudományos – tulajdon alkotóeleme-ként, szerves részeként foglal magába. Ez a konklúzió semmiképpen sem váratlanul merül fel azoknak a definícióknak és premisszáknak a meghatározásakor, amelyeket munkánk során alkalmazunk; melyeknek értelmében a szót egyrészt *eredményként*, mint egy bizonyos társadalmilag-kulturálisan meghatározott tárgyat, másrészt *folyamatként*, mint a társadalmi-kulturális tudat valamiféle aktusát fogjuk fel. Ez a következtetés nem pusztá tautológia. Valódi újdonsága akkor tárul föl, ha mélyebben elemezzük a hozzá vezető utat, illetve ha összekapcsoljuk az eddigi elmondottak által – legalábbis első megközelítés-ben – *feltételezésként* sugallt alapgondolattal. Nevezetesen: a szó – formális minőségjegyeit tekintve – az általános kulturális tudat olyan tagja, amellyel e tudat többi alkotóele-me *homológ* viszonyban van. Más szóval ez azt jelenti, hogy a szó, formális struktúrájában bármennemű társadalmi-kulturális „tárgy” *ontológiai ösképe*nek tekinthető. Feltételezésün-ket könnyen általános elvvé változtathatjuk, ha megfordítjuk a szó társadalmi-kulturális tárgy mivoltáról szóló tételt, és ezáltal kimutatjuk, hogy minőségjegyei bármilyen más, társadalmi-kulturális tárgy lényegi minőségjegyeivel azonosak. Természetesen kizárólag *formális* minőségjegyekről van szó. Ennek során kitűnik továbbá, hogy a korábbiak már azt a tézist is előlegezték, miszerint a szó az egyetlen olyan abszolút általános jel, amellyel bármilyen más jel helyettesíthető, amennyiben egyáltalán bármifajta társadalmi tárgyat jelként vizsgálunk. Ez közvetlenül abból adódik, hogy a szó mint jel csak másodsorban a közlés eszköze, elsősorban viszont a közlés feltétele. Ezért bármilyen tartalmi vagy funkcióbeli (politikai, művészi, vallási stb.) módosulást szenvedjen is a társadalmi tárgy struktúrája, formálisan mindig a nyelvi struktúrával homológ, ahhoz hasonlóan, ahogyan például a gerincesek kezét, uszonyát, illetve szárnyát homológ jelenségeknek tekintjük. Mivel pedig általában a logikai formák bármennemű ideális tárgyi formának megfelelnek, világossá válik, milyen határtalan általánosításon ment ezzel keresztül a belső forma fogalma. Bármely kulturális-társadalmi képződmény elemzése során minden esetben el kell tudnunk különíteni a társadalmi tárgy külsőleg megnyilvánuló, illetve ontikus formái mellett kölcsönviszonyuk formáit is, mint e tárgy értelmi tartalmának realizációs formáit, a sajátos *belső formákat*. S csak ez utóbbiak mint algoritmusok, vagyis a megvalósulás

*Gustav Spet: „A szó belső formája” c. könyvének VII. fejezete.

metodológiai formái képesek feltárni az „értelem” megfelelő organizációját a maga konkrét dialektikus folyamatában.

Nem ez a megfelelő hely arra, hogy a fenti általánosítás reformáló jelentőségét a maga teljességében feltárjuk, s megvilágítsuk elvi-középponti szerepét a társadalomtudományok metodológiai megalapozásában. Jelen kontextusban ez csak egy lehetséges következményében, a művészetre történő alkalmazása szempontjából érdekes számunkra. A művészet a kulturális, nevezetesen a művészi tudat sajátos szférájának alárendelt társadalmi tény, következésképpen például a *költészet* mint különös művészeti ág szintén alárendelt viszonyban áll egy sajátos típusú költői tudattal. Közelebbi kérdésünk éppen erre a különösségre és sajátosságra irányul, a tárgy természete azonban olyan, hogy ez a speciális vizsgálódás a művészi tárgy struktúrájának egész problémakörére fényt fog deríteni.

A költészet mibenlétének vizsgálatát – általánosításunktól függetlenül is – nem egyszer az általában vett pragmatikus nyelvtől eltérő *költői nyelv* problémájaként határozzák meg. Fenti általánosításunk elvileg helyesbíti ezt a kérdésfeltevést. Ha jobban utánagondolunk ennek az első látásra szembeütő különbségnek, hamar belátjuk, hogy a nyelvi jelenségek e két rendszerét alkotó *elemek azonosak*. Valódi különbségükre csak akkor derül fény, ha a két rendszert mint *egészet* állítjuk szembe egymással. Ugyanakkor arról is meggyőződhetünk szembeállításuk során, hogy formális minőségüket tekintve nem egészen egynemű tárgyakat hasonlítunk össze. A költői nyelv mint belsőleg egész rendszer áll előttünk, s mint ilyen nyilvánul meg minden költői *műalkotásban*. A műalkotás egy bizonyos célszerű teremtő tevékenység, azaz a nyelvi alkotófolyamat terméke, amelyet nem pragmatikus célok, hanem magának az alkotásnak mint sui generis tudati tevékenységnek a belső eszméje vezérel. Nem más, mint éppen ez a célszerűség határozza meg a mű megdöbbentő egységességét és teljességét. Ugyancsak ez a tulajdon eszméje által vezérelt célszerű teremtő tevékenység az az ismérv, melynek alapján a költészetet mint művészetet a társadalmi-kulturális alkotótevékenység más – céljait e pragmatikus tudat szférájából merítő – formáitól való különbségében határozzuk meg. Éppen ez utóbbi körülmény rejti el előlünk a pragmatikus tudat alkotó jellegét, s úgy véljük, e szférában semmiféle alkotó intenció mint célszerű törekvés nem létezik, illetve mindenesetre közvetlenül nincs adva számunkra. E tudati folyamat igen figyelmes elemzésére van szükség ahhoz, hogy alkotó jellegéről meggyőződhesünk.

Csak egy tudományos analízis tárhatja föl az általunk pragmatikus nyelvnek nevezett jelenség célszerű formáit, s mutathat rá szisztematikus grammatikai és logikai felépítésére. Ezen elemzés hiányában közvetlenül nem érzékelhetjük a pragmatikus nyelvet mint *alkotást*, s inkább a természetileg szükségszerűen adott jelenségekkel vetjük össze, kizárólag természettudományi-pszichológiai és nem kultúr-szociológiai oldalról közelítjük meg. De ha már egyszer feltártuk alkotó természetét, megértettük idevágó intencióit, akkor a költői nyelv rendszerét a pragmatikus nyelv azon formáival kell összevetnünk, ahol az említett intenciók a legteljesebben és legvilágosabban kifejezésre jutnak. Így a költői és tudományos, illetve a költői és prózai nyelv árnyaltabb szembeállításához jutunk. A prózai nyelv szféráján belül pedig megkülönböztethetjük egymástól a retorikát mint egy sajátos, belső célokkal rendelkező művészetet, ahol a nyelv nem pusztán eszköz, illetve a tudományt, ahol a nyelv csak eszköz és nem az alkotás közvetlen célja. A probléma magától tárul elénk; számunkra minden szférában világos marad a nyelvnek mint kulturális-társadalmi célszerű teremtő és *alkotó* tevékenységnek a természete.

Ha most egységet egységgel, rendszert rendszerrel vetünk össze, először is arról győződhetünk meg, hogy a pragmatikus nyelv – legyen az akár tudományos, akár retorikus indíttatású – lényegében egyformán alkalmazza a szót, *prima facie* mint eszközt, s csak mellékesen tudatosítja annak – mint kulturális jelenségnek – saját, önmagában megálló céljait; míg a költői nyelv csak másodlagosan valósít meg pragmatikus célokat, illetve játszik közszerepet, s önfejlődésének tulajdon belső céljait helyezi előtérbe. Másodszor azt is beláthatjuk, hogy éppen ez utóbbi körülmény teszi a költői nyelvet költészetté, művészetté, azaz sui generis kulturális-társadalmi jelenséggé, magának a nyelvi szférának az egészén belül pedig *specifikus minőséggé*.

Most már a félreértés veszélye nélkül térhetünk át fejtegetéseink következő problémakörére. A nyelv a maga egészében saját belső törvényekkel rendelkezik, formák formáival, amelyek az előzőekben tárgyalt belső *logikai* formákkal azonosak. Ennyiben a nyelv mindennemű kulturális-társadalmi jelenség ösképe, s e jelenségeknek a nyelvvel homológ saját belső formákkal kell rendelkezniük. A művészet kulturálisan-társadalmilag meghatározott jelenség, amely a *kifejezés*¹ eszközeként többek között kommunikációs célokat is szolgálhat. Szerepe ebben az értelemben a szó funkciójával analóg, s ennek megfelelően belső formáit valódi logikai formáknak tekinthetjük. De mivel a művészet ezen túlmenően önmagában megálló, nem pragmatikus, kulturális célokkal is rendelkezik, ezért ebből a szempontból nemcsak minden egyes műalkotást, de minden művészeti ágat is a maga egészében még egy új, „magasabb” rendeltetés eszközeként is vizsgálhatunk. Más szóval, ha azt mondhatjuk, hogy a pragmatikus eszköz szerepe „pragmája” betöltésével befejeződik, akkor a műalkotás eszközszerpe ezzel szemben nincs kimerítve azzal, hogy bizonyos történelmileg meghatározott kifejezésformaként, egyszerű, történeti *tényként* bekerült a kulturális-társadalmi rendszerbe. Ebből látható, hogy még a *kommunikatív* művészet sem csak kizárólag belső logikai formákból áll. Rendelkeznie kell *saját* külön – a logikai formákkal egyébként homológ – formákkal is. Ha sikerülne olyan művészetet találnunk, amely a maga „kifejező funkcióján” túl nem szolgál kommunikatív célokat, az ilyen művészetből el kellene tűnniük a tulajdonképpeni belső logikai formáknak, és kizárólag a művésziek maradhatnának meg. Ha pedig magát a kommunikációt tennénk meg önmagával beérő célnak és egy sajátos típusú művészetté változtatnánk, akkor bármennyi más művészettől kölcsönzött elemet és külső formát vinnénk is bele, bármennyire is megpróbálnánk pragmatikus célokra felhasználni ezt a kommunikációt (pl. a közlés befogadójának morális „befolyásolására”), mégis ez a művészet meg lenne fosztva a valódi *belső* művészi formától. Sőt, ha a pragmatikus célokat is ignorálnánk, s magukat a kifejezési eszközöket tennénk meg öncéllá, s külső minőségjegyeiket és formáikat (hangzás, összhangzás, ritmika stb.), magát a „dekoratívítást” tekintenénk a legfőbb értéknek – ami jöllehet okozhat közvetlen gyönyörűséget és szórakoztató elégedettséget, mégis a forma technikai tökéletesítését szolgáló stimulus csupán –, semmi egyebet nem nyernénk, mint a valódi, magas művészettől idegen *technicizmust* (illetve részben öncélú esztétizálást). Ha azonban olyan művészetet találunk, amely minden esetben kommunikációs eszköz, de ugyanakkor feladataiban nem korlátozódik erre, hanem a már említett, önmagában megálló célokkal is rendelkezik,

¹ A „kifejezés” több értelmű terminus, különféle művészeti ágakra alkalmazva más-más jelentéssel rendelkezik. E jelentések megkülönböztetése külön tanulmányt igényel.

akkor világos, hogy az ilyen művészetet amellelt, hogy a kommunikáció belső logikai formáinak törvényei is meghatározzák, ugyanakkor saját külön — bár, mint mondtuk, a logikai formákkal homológ — belső művészi formái fogják vezérelni. A költészet mint a szó művésze elvileg ilyen. Rendelkezik belső logikai formákkal, ezzel együtt azonban megvannak a maga külön *belső művészi, költői formái*. És a dolgok általában vett helyzete is ilyen: minden társadalmi jelenségnek — mint pragmatikus célok elérésére szolgáló eszköznek vannak saját belső logikai, illetve ezzel homológ belső formái. A művészet sem kivétel ez alól a szabály alól, illetve csak annyiban lesz azzá, amennyiben céljait önmagában is hordozza, s ezzel létrehozza a belső forma egy *második* rendszereként a művészi-költői belső formát.

És valóban, a társadalmi együttélés praktikus nyelve — a leghétköznapibb, családi és familiáris beszédmódtól a legkivételesebb ünnepi és ünnepélyes szóhasználatig magába ölelve az emberiség társadalmi szervezetének egész életét és tevékenységét — *prima facie* a *kommunikációt* állandó célként szem előtt tartó közlés *eszköze*. A kommunikációs folyamatot — minden említett lépcsőfokon és minden megjelenési formájában — egy második cél is kísérheti, illetve kíséri: a közlés sem pusztán a megértés, elsajátítás cselekvést kiváltó tárgya, hanem ezen túlmenően bizonyos saját „*benyomást*” is gyakorol, s ez — a kommunikációs cél mellett — járulékos célként jelentkezhet, járulékos annyiban, amennyiben a kommunikáció általános céljainak alárendelt. Csupán a tudományos kommunikáció mond le szándékosan erről a járulékos célról, praktikus céljait a tiszta kommunikáció eszközeivel akarja elérni. Olyannyira, hogy elvileg maga ez a tisztaság lesz a tudomány belső, szuverén célja, ami által mintegy megszabadul a közvetlen praktikus jellegtől, legalábbis annyiban, amennyiben ez elválaszthatatlan a *hatáskeltéstől*, az expresszivitástól. Ennek a fordítottja azonban, az erőfeszítéseknek az expresszivitásra irányuló összpontosítása — ami egészen az értelem és a kommunikációs szándék megsemmisítéséig mehet el a gyakorlati nyelv szférájában — önmagában még nem vezet a költői nyelv létrejöttéhez. A nyelvi hatáskeltésre összpontosított praktikus célok megfosztják a nyelvet a szóbeli alkotás szabadságától. A hatáskeltés pusztán pragmatikus eszköz, s ezért a *retorikus* nyelv a költészettől eltérő terület. Mindebből világosan látható, hogy az, ami a költői nyelvet a praktikus-pragmatikus, tudományos, illetve retorikus nyelvtől elválasztja, nem más, mint egy új alkotóerő megléte, amely mind a tiszta kommunikációtól, mind a tiszta expresszivitástól különbözik. Sem a logikai formák, sem a szó stilisztikai-emocionális vagy expresszív formái nem merítik ki annak a specifikumnak a lényegét, ami a költészetet költészetté, a költői nyelvet művészié teszi, ami a költői nyelv tisztán *esztétikai* átélésének lehetséges hordozója. Éppen a művészi és esztétikai mozzanat hordozójának hiánya a logikailag megformált szóban, illetve e hiátus betöltésének szükségessége kényszerít bennünket arra, hogy elismerjük: a költői nyelvben van valami csak rá jellemző, ami más nyelvi formákra szét nem bontható plusz minőségként áll előttünk, s ami formális minőségében magának a költői nyelvnek a formaproblémáját alkotja. Ezeket a formákat szintén egy sajátosan strukturált rendszerként kell felfognunk, olyan rendszerként, amely a nyelv, a szó általános struktúrájába illeszkedik bele. Ezek a formák tehát elképzelhetetlenek a külső és belső, általános nyelvi formákhoz való *viszonyuk nélkül*. Mi több — s mivel ez azonnal szembetűnik, mindjárt le is szögezhetjük —, e formák mibenléte nem is keresendő másban, mint *ezekben a viszonyokban*. A művészi alkotás önmagára és nem pragmatikus célokra való irányultsága nem is jelent egyebet,

mint azt, hogy változatlanul *magukat ezeket a viszonyokat tekinti* saját belső formájának. Ezek képezik a költői alkotás valódi tárgyát és vezérlő eszméjét.

E sajátos költői belső formák meglétét a nyelvben más módon is feltárhatjuk. Láttuk, miként szorul rá Kant – aki pedig a gondolkodás folyamatait a lehető legelvontabban vizsgálta –, hogy a *képzelőerő* szerepét még a tudományos gondolkodás szférájában is megvilágítsa.² Humboldt, amikor a nyelvet a maga egészében, illetve a belső forma szempontjából mint „intellektuális eljárást” vizsgálta, kezdettől fogva szerepet tulajdonított – a nyelvi sokféleség egyik forrásaként a különböző népeknél – a nyelvet létrehozó erők *nem egyforma hatásfokának*, majd pedig – mint ismeretes – még valaminek, amit lehetetlen „értelemmel és csupán fogalmakkal mérni” – a *fantáziának* és az *érzelemnek*. A fantázia, illetve az érzélem szerepe a nyelvi alkotásban egymástól eltérő problémák, elemzésük tehát különféle tárgyi sajátosságok feltárásához vezet a szó struktúrájában. Azonban időlegesen – bármennyire elnagyolt is – megengedhető együttes vizsgálatuk. Talán Humboldt számára is elfogadható lenne, ha a továbbiakban a nyelvi alkotás intellektuális és állandó³ „erőit” mint lényegében annak *objektív* oldalát, a fantázia és az érzélem területéhez tartozókat pedig mint lényegében annak *szubjektív* oldalát jellemeznénk. Bárhogyan értelmezzük is ez utóbbi szférát, formális minőségjegyeit tekintve mindenképpen valamifajta önállósággal kell rendelkeznie az előbbihez képest, illetve a szóbeli művészet elsődleges szférájának kell lennie. Ennek megfelelően, az alkotást irányító „szabályok” és eszmék a belső forma olyan önálló területét alkotják, amely mégis összhangban áll az intellektuális, logikai formákkal.

A romantikus elméletek valószínűleg ragaszkodnának az alkotó képzelet teljes önkényéhez, s következésképpen bármilyen „szabály” létét is tagadnák. Ezek az elméletek abban a viszonyban találnak maguknak látszólagos igazolást, amelyben egyfelől a racionális alkotótévékenység, másfelől a fantázia szabad működése áll a valósággal. Ha az előbbi esetében *megfelelés* van, és annak kell lennie, akkor az utóbbiban magának az alkotó szubjektumnak a teljes önkénye uralkodik. Ha azonban a művészi alkotást meg akarjuk különböztetni a szimpla ábrándozástól, álmképáradattól, összefüggéstelen hallu-

²A képzelőerő részvételének elismerése a tudományos gondolkodásban – közhely. S mivel magáról a tudományos alkotófolyamatról mint pszichológiai tényről, illetve a tudományos gondolkodás heurisztikus eljárás módjainak pszichológiai feltételeiről van szó, az empirikus pszichológia nem tagadhatja a képzelőerő szerepét. Amennyiben viszont a tudománynak metodológiai és elvi elemzéséről van szó, a kérdés egészen másként vetődik föl és oldható meg. Amint már fentebb igyekeztünk megmutatni: itt nem a képzelőerőn, hanem a nyelvi-logikai alkotás szabadságán van a hangsúly. Ezen alkotás valódi értelme a szabad, de a tudományos megismerés célja és elvei által irányított *kiválasztás* megvalósításának lehetőségében rejlik. Ezt a célt maga a valóság diktálja, s ennyiben szükségszerű. Az e cél elérésére szolgáló szabályokat viszont, azaz a belső logikai formákat – mint az eszközöket általában – tetszés szerint választják meg, ennyiben tehát érvényesül a szabadság. Ha viszont a kiválasztás már megtörtént, akkor ezek mint módszer és szervezőerő kötik össze a tudományos gondolkodást. Közismert *B. Erdmann: Die Funktionen der Phantasie im wissenschaftlichen Denken* (1913. Berlin) c. könyve. Hajlok a szerző álláspontjának elfogadására: „Die wissenschaftliche Phantasie ist durchweg eine gedanklich oder urteilmäÙig bestimmte.” (44. l.) [A tudományos fantáziát teljes egészében a gondolat vagy az ítélőerő határozza meg.]

³„Es kann scheinen, als müssten alle Sprachen in ihrem *intellektuellen Verfahren* einander *gleich* sein.” (105 l.) [Úgy látszik, hogy *intellektuális eljárásuk* tekintetében az összes nyelvek *hasonlók* egymáshoz.]

cinációk agyrémeitől stb., akkor látnunk kell, hogy a műalkotás óriási erőfeszítések nyomait viseli magán, amelyek arra irányulnak, hogy képek pusztá asszociatív, illetve értelem nélküli áradatát tervszerűen konstruált organizmussá változtassák. Egy ilyen organikus alkotás törvényei a képzelőerő szférájában éppen azok a szabályok, amelyek magából a megszervezendő anyagból adódnak, az anyag saját formái, amelyek az alkotás vezéreszméjének megfelelően kapcsolódnak és rendeződnek el, ezek a törvények semmi esetre sem azonosak a megfelelő – pszichofizikai vagy pszichológiai jelenségeként felfogott – élmények törvényeivel. A szabadság itt mindössze abban áll, hogy az ilyen eszme nem az adott anyagon és annak formáján kívülről, hanem ezekből magukból származik, s ezért ezek egységében mint a formák művészi formájában valósul meg autonóm módon. Ez a forma a fantázia alkotó folyamatában felsőbb és uralkodó jelentésre tesz szert, mivel ott, ahol az alkotás anyagát a logikailag megformált értelmi tartalmak, a *szavak* szolgáltatják, a logikai belső forma a művészi-költői formával szemben már elveszíti a maga abszolút vezető szerepét, következésképpen ezzel együtt a maga értelmi-valóságos alapját is. A logikai válik tartalommal a felsőbb költői formához viszonyítva. Ez a forma csak a logikai szférán keresztül van viszonyban a valósággal, mintegy szabadon játszik a valóságos viszonyokkal ott, ahol a logikai forma komolyan és hűen adja vagy „tükrözi” vissza az általa konstituált szó tartalmát. Ebben rejlik a művészi formának mint a költői nyelv *sui generis* fogásainak értelme és jogosultsága a logikai eljárás módok mellett, de nem azok kizárásával.

Azonban itt is meg kell találnunk azt a módot, ahogyan e formák valóságvonatkozása értelmesen felfogható. Az igaz, hogy a fantázia alkotó felépítése nem magának a valóságnak és törvényeinek – mint alapjának – megfelelően rendeződik, s hogy formái nem a valóság visszaadására, „reprodukciójára” szolgáló kommunikációs formák. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ez a fantáziaépítmény a valóságtól való teljes elszakadás, egy feltétlen elszigetelődés útján jön létre. A valóság ez esetben nem egy *pontos* ábrázolás és közlés tárgya, de csak azért nem, mert az adekvát tárgy magával az alkotással immanens, s a valósághoz képest mindig mint egyfajta *ideál*, a valóságos tárgyhoz képest pedig mint egyfajta kvázi-tárgy, *idealizált tárgy* konstituálódik.⁴ Az alkotás „szabályai” belőle erednek, de ő maga sohasem szakad el végérvényesen a valóságtól, magába foglalja azt, csak éppen *átalakítva*. Ez az átalakítás szabadon, vagyis minden pragmatikus céltól függetlenül zajlik, még ha megszilárdult formájában praktikus (tág értelemben vett nevelési) célokat szolgálhat is. A szabadság feltételeit itt az a körülmény hozza létre, hogy a fantázia átalakító tevékenységének alávetett pragmatikus valóság ezzel egyszersmind a „valóság” *más-létévé* módosul:

«Ты ласкалась, ты манила
И от мира уводила
В очарованную даль . . .»

(„Hízelegtél, csalogattál,
A világtól eltávolítottál,
Varázsos messzeségekbe csábítottál . . .”)
(Puskin: A rím)

A fantázia révén létrejött tárgy első és leglényegesebb ismérve éppen ez az elidegenített jelleg; a legelemibb fantáziaaktusban is – amely nem lép túl a valóságosan adott dolgok

⁴ *De nem ideális* – szó (matematikai, filozófiai) eidetikus értelmében.

formáin —, ezekbe a formákba a valóságos kapcsolatoktól és viszonyoktól elidegenített tárgyi és értelmi tartalmat helyezünk. Az elképzelt világ értelme nem valamifajta valóságos kontextusból, hanem kizárólag a vele adekvát *ideál* kontextusából tárulhat föl számunkra, még ha ez az ideál a maga részéről kölcsönviszonyban áll is a logikailag közölhető valósággal. Másrészt egy műalkotásban csak azért láthatunk önmagában befejezett egységet, „organikus” teljességet, belső önállóságot, mert azáltal, hogy az ábrázolás tárgyát elidegeníti a pragmatikus valóságtól, maga hoz létre önmaga számára egy saját, elidegenített valóságot, melynek tartalmát és kontextusát nem a külső környezet, „közeg”, hanem az ideál konstruktív teljességébe történő elmélyedés jelenti.

Így hát a képzelőerő funkciója a művészi és költői alkotásban nem a pusztán kaotikus avagy szeszélyes és önkényes elszakadás a valóságtól — mint a pusztán ábrándozás esetében —, hanem a fogások, eljárásmodok és algoritmusok törvényszerűségeinek alárendelt megszervezés, megformálás. A műalkotás nem hagyja szétfolyni, hanem összefogja, megszorítja, féken tartja az ábrándozó hajlamot. Az „ideál” iránymutatón szabja meg a megfelelő törvényt és „szabályt”, a formáló formát, avagy a formák művészi formáját, ez utóbbi pedig már közvetlenül a művészi képek megalkotásának útjait-módjait teremti meg. Ily módon a költészetben a *trópus* a fogalommal analóg mint ideál a „képben”, illetve a trópusban formát öltő tartalom tárgyi formája mint szókép, úgy pedig a belső művészi, költői forma konstitutív irányítása alatt áll. Az ideál valóságvonatkozása nyilvánvalóan megőrződik, mivel az említett átalakulás ismét csak nem egy ábrándozó hajlam és látomás szülötte, hanem a művészi megformálás megfelelő eszméje szerint megy végbe. A művészet azzal kezdődik, hogy az ábrázolás tárgya, magában az ábrázolandóban meglevő, abból kisugárzó eszmének megfelelően átalakul. Ez a magában az ábrázolandóban foglalt eszme az első perctől kezdve, az elidegenítés legelső mozzanatától fogva önmaga irányítja a művészileg megformált világ létrejöttét, hiszen ő maga az a szuverén cél, amelynek megvalósítása a belső művészi formák törvényei szerint maga a szabad művészi alkotótevékenység. Ezen eszme jelenléte nélkül a művészi elidegenedés nem képzelhető el, ismét csak pusztán ábrándozáshoz és hallucinációhoz vezetne. Tehát egy műalkotás esetében is a valósággal van dolgunk, de olyan valósággal, amely ideális szintre emelt, idealizált — amit időnként pontatlanul úgy jellemeznek, mint *típus* vagy „tipikus kép” létrehozását —, amely a képzelőerő módosításai révén válik művészivé, s végül, amelyet a művésziesség eszméje alakít át az alkotó folyamat során. Az ilyen átalakítás formái mint a szó-trópusok képzésformái a tulajdonképpeni belső költői formák, a költői nyelv létrehozásának törvényei.

Sokak számára nyilvánvalónak látszik az a tény, hogy amint a tiszta intellektuális megismerő tevékenységtől a képzelet szférájához fordulunk, ezzel egyszersmind egy emocionális töltésű, minden elképzelhető érzelmi árnyalatot magában rejtő szférához jutottunk. S gyakran hajlamosak vagyunk ebben látni azt a lényegi minőségjegyet, ami a költői alkotást elválasztja a tudományostól. Éppen ezen alapul időnként a *száraz* fogalom szembeállítása az *eleven* költői képpel. A „kép” nemcsak közöl, hanem érzelmi világunkra is *hatást* gyakorol, s ezt az érzelmi hatást hajlamosak vagyunk olyannyira eltúlozni, hogy ignoráljuk a közlendő jelentőségét, bármely sekély is, elfogadjuk. Az ilyesfajta elképzelések helytelenségéről könnyűszerrel meggyőződhetünk: a legnagyobb költői alkotások sohasem sorolhatók azokhoz a művekhez, amelyek jelentéktelen közlendőket hordoznak magukban. Hamis tehát az az elképzelés, miszerint a költői alkotás lényegi jellemzőjét az

által gyakorolt pusztító „hatás” alkotja. Ez a „hatás” csak lehetőség, s ezért a költői alkotásban származtatott, nem pedig konstitutív, meghatározó mozzanatként van jelen. E lehetőség belső formális feltételei jelentik a műalkotásban a lehetséges „hatás” alapját és forrását, ez a művészi alkotás valódi ösztönzője, függetlenül attól, hogy a művésznak szándékában áll-e hatáskeltés vagy sem, illetve a nézőnek vagy hallgatónak e hatás befogadása. Az említett hiba további következménye az, hogy a „hatáskeltés” meghatározó jelentőségének elismerését követően „törvényei” kereséséhez fognak, s többé-kevésbé következtessen az *esztétikai szférában* kutatnak azok után. Végeredményként pedig magát a művészi vagy költői alkotást nem a fantáziát szervező formából, illetve annak „szabályaiból” kiindulva határozzák meg, hanem ama képessége alapján, hogy esztétikai hatást vált ki, amely a költői alkotás emocionális hatásainak átfogó összességét szervezi. Különös fogalomzavar jön létre akkor, amikor mindehhez hozzájárul még, hogy a műalkotás külső formája által kiváltott, s olykor rossz esztétizmusához vezető pusztító kellemességet képtelenek megkülönböztetni a mű kiváltotta valódi esztétikai élvezettől.

Egyébként már a legelemibb differenciálás elősegítheti a valódi tényállás megvilágítását. Mindenekelőtt a *szubjektivitás* fogalmának analízisére van szükség, amelyet fentebb időlegesen fantázia és érzelem egységként határoztunk meg. Erre az összevonásra azért volt szükség, hogy egységes szféraként szembeállíthassuk a tudományos fogalmak (terminusok) *objektív* rendszerével, azonban a fantázia szerepének elemzése során meggyőződhetünk arról, hogy ez, ha nem is objektív a valóság pontos és adekvát visszaadásának értelmében, azért mégis tárgyias, objektív természetű. Ezért a költői alkotás törvényei, amennyiben a képzelőerő szerepet játszik bennük, nem azonosak az emberi szubjektum pszichofizikai létének törvényszerűségeivel, hanem olyan *formális alapok*, amelyek objektív-ideális módon irányítják az alkotó folyamatot. Csak ha ezt belátjuk, nyerheti el igazi értelmét az az állítás is, amely akkora jelentőséggel ruházta föl az esztétikai élvezetet: ennek mint megalapozott élménynek, szükségképpen rendelkeznie kell saját tárgyi meghatározottsággal. S kétségtelen, hogy a belső költői formák az esztétikai élvezet tárgyi alapjául szolgálhatnak, valamint az is, hogy a valóság elidegenítésének egész folyamatát, a valóságos jelenség ideálissá emelését, illetve a művésziesség eszméjének megfelelő átalakítását esztétikai élvezet kísérheti. De ennek csak a *lehetősége* áll fenn, hiszen egyáltalán a fundamentális alapzat a megalapozandóhoz képest csak *potenciálisan* létezik. Ezzel is magyarázható azoknak az esztétikai elméleteknek a nagy száma és népszerűsége, amelyek az esztétikum tisztán szubjektív jellegét hirdetik. De éppen ezért, vagyis az esztétikai tárgy tiszta potencialitása miatt nem szerencsés az esztétikai minőséget a művészi és költői minőség meghatározójaként tekintenünk. A költészet számára ezt a funkciót maga a belső költői forma tölti be.

De ha az esztétikai hatás nem szerepelhet meghatározó mozzanatként, még kevésbé lehet az a műalkotás kiváltotta emocionális összhatás. Ha vita tárgya lehet, hogy csak műalkotás, vagy rajta kívül természeti jelenségek, egyes emberi cselekedetek is kiválthatnak esztétikai élményt, akkor még inkább vita tárgyát képezheti a műalkotás által kiváltott egyéb emocionális élmények minősége. S mindenesetre a nem-tudományos pragmatikus nyelv emocionális telítettségi foka időnként például semmivel sem kisebb, mint a költői nyelv. De miben kereshetjük ennek forrását? Honnan származik a műalkotás kiváltotta emocionális hatás egész felépítményének anyaga? Könnyen meggyőződhetünk arról, hogy ez a felépítmény vagy a kommunikáló individuum bizonyos érzéseinek

közvetlen kifejezése, azaz magának a beszélő személynek természetes expressziója, vagy pedig szándékoltan – mint a „természetesség” utánzása, illetve bizonyos társadalmi konvencionális – rakódik rá erre a kommunikációra, hogy a kívánt hatást, illetve esetenként egy bizonyos praktikus effektust elérjen. De amikor a praktikus szándék hiányzik, s a hatáskeltés mint cél nem magán a művön kívül tételeződik, e cél elérését magának a műalkotásnak a specifikus feladataként szokták megfogalmazni. Nem vitatom, hogy az alkotófolyamat a képzelőerő szférájában kitűzhet magának hasonló feladatot, s ezt az alkotás belső feladataként foghatja föl, (regény!), csak azt állítom, hogy ez a *költői* műalkotásnak nem feladata.

Az említett felépítmény szándékolt bevitele az alkotásba egyszerűen az expresszivitás természetes tapasztalatait hasznosítja, mégpedig a tudatos alkotófolyamat azon pontján, ahol egyébként is jelen van. De ennek fundamentális alapzatát mindig a tisztán *külsőleg megformált* – amennyiben költészetről van szó – szó alkotja. Az emocionális szóhasználat személyes, individuális és kollektív (iskola, korszak stb.) sajátosságai a szintaktikai szerkezetek, az intonáció, a dallam objektív sajátosságaiban rögzülnek. E sajátosságok összessége alkotja az objektíven meghatározható művészi hangvételt, a különféle *műfajokat, stílusokat*. Találhatunk-e ezen a területen a költészetet mint művészi alkotást a pragmatikus nyelvtől lényegileg megkülönböztető minőségjegyeket? Nyilvánvalóan nem, hiszem mindkét szférában egy bizonyos emocionális hatás potenciális hordozóival van dolgunk, s elvi megkülönböztetésükhöz nem létezik kritérium. A szándékoltásnak éppúgy meg lehet a helye a pragmatikus nyelvben, mint az adott modor vagy stílus képletes nyelvében. Hivatkozhatnánk arra a tényre, hogy a költői kifejezésben az érzelmi hatást *esztétikailag* szabályozó és esztétikailag megfékező korrekciókat alkalmazunk. Legkézenfekvőbb példaként az ún. *stilizáció* szolgálhatna. Azonban a kérdés helyes megoldása érdekében még egy distinkciót kell alkalmaznunk.

A – mondhatni – tisztán *fizikai* természetű mérsékelt esztétikai örömmel (ami a melegfürdő, a bódító rózsaszállat vagy a frissítő szellő okozta jó érzéssel rokon) kevés köze van az ember egész lényét átható, valódi esztétikai *élvezet*hez.⁵ Az ilyen öröm alapjául nem szolgál semmiféle esztétikailag elidegenített valóság, sem pedig a fantázia feltétlen működése. Teljes egészében külsődleges és megmarad a befogadandó tárgy – legyen az pragmatikus vagy költői – felszínén, következésképpen alkalmazható kritériumként sem jöhet számításba.⁶ Ha viszont igényt tart a valódi elidegenítésre, a fantázia tevékenységére – amint ez pl. a „stilizáció” mint művészi eljárás esetében történni szokott –, akkor ez a maga részéről saját, külön szabály, és algoritmus-rendszert is feltételez. Ily módon itt, a külsődlegesség szférájában, még a tisztán külső formák birodalmában létrejön az *expresszív belső formáknak* egy sajátos rendszere, amely egyrészt bizonyos típusú *képletes*, „szimbolikus” expresszív formák, másrészt pedig olyan természetes és konvencionális formák kölcsönviszonyából tevődik össze, amelyek mintegy az előző, magasabb szintű,

⁵Ma is alapvető jelentőségűek *M. Geiger* e témában végzett kutatásai: *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses* (In: *Jahrb. f. Philosophie u. phänom. Forschung, B. I., Th. 2. 1913*).

⁶A valódi esztétikai élvezettől gyökeresen eltérő, pusztán örömet kiváltó külső jegyek legdurvább példáiként szolgálhatnak: a kellemes hangzású beszéd, a matt vagy polírozott felületű márvány, fa, általában a csillogó felület, a gyöngyház, „bárszónyos” hangszín stb.

már feltétlen formák⁷ tárgyi-értelmi *expresszív tartalmául* szolgálnak. Ezek nemcsak homológ, hanem analóg jellegűek is a *trópus-típusú* belső költői formákkal, s ezért belső *figurális* formáknak is nevezhetnénk őket. Analóg jellegűek, mert hasonló funkciót töltenek be, s egyaránt szolgálnak az esztétikai élvezet potenciális hordozóiként. De mégsem azonosak egymással, mivel a belső figurális formák létezhetnek a költészetben, általában a művészetben kívül (pl. egyházi prédikációban, diplomáciai jegyzékben stb.), sőt a képzelőerő alkotótevékenységén kívül is (mint pl. a racionális „hivatali” utánpótlás). Ha egyszer a figurális⁸ formák mindenütt jelen lehetnek, ahol jelen van az expresszivitás, vagyis nemcsak a költészetben, akkor az ezeket kísérő esztétikai élvezet – éppen úgy, mint a pusztán öröm – a keresett kritérium szerepét nem töltheti be.

Mindebből látható, hogy ha el akarjuk kerülni elemzésünk túlbonyolítását, nincs szükség arra, hogy a felmerült nehézségek megoldása végett egy újabb származtatott tényezőhöz, az esztétikai minőséghez folyamodjunk. Ellenkezőleg, világosan kell látnunk, hogy maga az esztétika lesz megalapozottabb, ha kellőképpen megvilágítjuk az objektív művészi megformálás itt felvetett kérdéseit.⁹ Ezért, ha a költészet mibenlétét nem azon az úton akarjuk feltárni, hogy a költői nyelvet elkülönítjük a pragmatikustól, hanem oly módon, hogy egyszerűen szembeállítjuk az intellektuális alkotótevékenységgel, s azt állítjuk, hogy a költészet mint művészet a fantázia alkotóerején nyugszik, s az intellektuális alkotótevékenységgel szemben az emocionális expresszivitás megléte jellemzi, akkor ez utóbbit, mint a költészet megkülönböztető, lényegi minőségjegyét, az esztétikai faktor benne játszott szerepétől függetlenül kell meghatároznunk. E helyen a megoldásnak ugyanazt a negatív útját járjuk, mint a költői és a pragmatikus nyelv megkülönböztetésekor. Az intellektuális, a racionális éppúgy lehet az emocionális élmény fundamentális alapja és az emocionális hatás forrása, mint a képzelőerő szférája. A tiszta tudományos gondolkodás tendenciája ebből a szempontból nem mérvadó, vannak ugyanis olyan szférák, amelyekre a tervszerű szóhasználat a jellemző, mégsem törekszünk arra, hogy a szót megtisztítsuk emocionális töltésétől, mindazonáltal e szférák esetében nem költészettel, sőt nem is művészettel, legalábbis nem „szabad” (nem-alkalmazott) művészettel van dolgunk.

⁷ A színművészetben ezek a formák különösen nagy jelentőséghez jutnak. Részletesebben erre most nem térünk ki, hogy az olvasó figyelmét ne vonjuk el a legelemibb distinkciók elsajátításának mindennél fontosabb munkájától. A későbbiekben erre még visszatérünk.

⁸ A *figurális* formák és a belső költői, lényegében *trópus-jellegű* formák megkülönböztetése régi retorikák alapján történik. Vö. pl.: *Kosanszki*: *Obsaja retorika* (idézve az 1839-es 6. kiadás alapján): „A *trópus* a képzelőerő elragadó, festői nyelve, a viszonyok hasonlóságára, ill. különbözőségére alapozott nyelv; a *figura* a szenvedélyek erőteljes, lenyűgöző nyelve, az érzelmek viharával, lelke túlradásával, szívének heves dugulásával küzdő szónok sajátja.” (170. o.)

⁹ Nem szabad elfelejtenünk, hogy a szó nyelvi-logikai és nyelvi-poétikai minősége olyan *jelnek* tekintendő, amely objektív tárgyakkal és – mint meggyőződhattunk róla – különlegesen bonyolult viszonyokkal van összefüggésben. Azonban az esztétika számára maguk ezek a viszonyok – a formák formái, törvények, algoritmusok, szabályok stb. – az alapvető tárgyak, amelyek ontikusan meghatározható egységekké tömörülnek, s ezek szövevényén keresztül eljutni a végső alapzatig – a valóságig, az általában adottig, nehezebb, mint az elemi logikai fogalmakból vagy a művészi trópusokból, szimbólumokból kiindulva. A költői, művészi nyelv problémáit az esztétika segítségével megoldani nem jelent tehát egyebet, mint az ismeretlenül szükségesül újabb ismeretlenekkel bővíteni.

Az adott esetben néhány tényszerű hivatkozás lehet a legmeggyőzőbb érvelési mód. Ismeretes, hogy egynémely lebilincselő metafizikai rendszer elsősorban felfokozott emocionális töltése miatt tett szert nagy népszerűsége. Ez egyaránt vonatkozik a pozitív, illetve a negatív elméletekre. És ha azt állíthatjuk, hogy olyan rendszerek, mint Schelling, Fechner, Feuerbach, Spencer és mások filozófiája minden különbségük mellett éppen abban hasonlatosak egymáshoz, hogy az emocionális elemet beépítik a rendszer tartalmi mozzanatai közé, másfelől viszont találhatunk olyan, elvileg racionalista rendszereket, amelyeket ugyanakkor áthat a tisztá misztikus emelkedettség, pl. Platon, a neoplatonikusok, Scotus Erigena, Malebranche, Spinoza, Hegel stb. gondolatéptiményei. S ha mélyebben belegondolunk, rá kell jönnünk, hogy ez utóbbiak esetében a filozófiai elméletek misztikus felhangjai nem véletlen, hanem szükségszerű kísérőjelenségek, amelyek ihletként kísérik a tisztá *értelem* legtökéletesebb tevékenységének kifinomult analíziseit és emelkedett szárnyalását. Sőt, olykor az értelem csalóka módon a saját maga által megidézett misztikus szellem nevében lép fel, amikor elragadja annak emocionális ereje, a tisztá intellektuális élvezet ereje, s a metafizikus ezt a misztikus szellemet az ihletettség állapotából a megismerés különös *forrásává* avatja. A filozófiai elmélet aktualitását vesztheti, azonban éppen emocionális töltése miatt mint metafizikai világnézet még hosszú ideig képes vonzerőt gyakorolni és lenyűgözni olvasóit. Éppen ettől a lebilincselő pszichológiától nyernek megerősítést azok az ismeretelméleti, tisztán racionalisztikus jellegű elméletek is, amelyeknek egyébként semmi közük a valódi misztikához, azonban sematikus-racionális vázukra allegorikus, szimbolikus, emblematikus foszlányok fantasztikus tarkasága formájában a misztika mégis rárétegződik. Ide tartoznak pl. a gnosztikus, teozófikus, prófétikus jellegű konstrukciók különféle változatai: Raymundus Lullus számoló és elszámoló bölcsekedései (vö. Giordano Bruno lelkesedése), Jakob Böhme szó-szökökjai, a paranoiás kozmikus rendszerek, Swedenborg túlvilági látomásai, valamint a grafománia és a psittacosis minden elképzelhető megnyilvánulása. Az ilyesfajta nyelvi alkotás emocionálisan gyakran a végetekig túlterhelt, s mégsem jut eszébe komolyan senkinek, hogy benne *poétikai* formákat keressen. Másfelől viszont, minden metafizikai építmény, mint ahogy minden ún. világnézet is — épüljön akár vallásos hiedelmekre, mitologikus képzetekre, akár népszerűsített természettudományos és történelmi ismeretekre — egyaránt a nyelvi-irodalmi alkotás sajátos válfajának tekinthető. Csakhogy az ilyen típusú irodalom emocionális felépítménye közvetlenül logikai bázisra támaszkodik, ismeretlen számára a valódi belső költői formák közvetítő szerepe, ezért bárhogyan is minősítsük, *költői művészetnek* nem nevezhetjük.

Különösen fontos, hogy miután ebben megállapodtunk, ezen álláspontot az irodalom egész szférájára vonatkozóan következetesen érvényesítsük. Az irodalomnak ugyanis vannak olyan területei, ahol a költészettől való különbözőség nem ilyen szembetűnő, s ahol mindazonáltal nem költői művészettel van dolgunk. Az olyan típusú irodalmi műfajokat tehát, amelyekben az *érzelmi töltés közvetlenül a logikai bázisra épül*, közvetlenül a logikai formák alapozzák meg, amelyekben a pátosz magának az argumentációnak az alkotóeleme, amelyekben az érvelési folyamatot felkiáltások, könyörgések, panaszok, fenyegetések keresztezik, amelyekben az ad rem érvelés az ad hominem érveléssel váltakozik, a továbbiakban *retorikusnak*, illetve *retorikának* nevezzük. Így sikerült a nyelvi alkotás egy egyértelmű és önálló szféráját elkülönítenünk, ez a szféra egyaránt különbözik mind a tudományos (terminologizált) nyelvtől, amely vagy

teljes egészében eliminálni igyekszik a szó emocionális színezetét, vagy csak a szerző tárgya iránti személyes érdeklődésének kifejezésére tartja megengedhetőnek, de semmiképpen sem argumentációs minőségként; mind pedig a költői (tropizált) nyelvtől, amely felhasználja a szó érzelmi erejét, de csak az emóció hatását elidegenítő és megtisztító belső poétikai formák közvetítésén keresztül. Abban a széles értelemben, hogy a retorikus műfajokra művésziesség és keresettség, a technikai szabályok betartásának, illetve a technikai jártasság elsajátításának szükségessége jellemző, ezek is „művészetnek” tekinthetők. Az ilyen technikailag művészi nyelv összes válfaját kimerítettük, ha ide vesszük még azt a típust, amelyben a pragmatikus célok maguk határozzák meg a szöveg technikáját. Olyan nyelvek ezek, amelyek meg vannak fosztva az érzelmi színezettől, de nem tudományos, hanem *sui generis* módon, mint pl. a hivatali ügyiratok, állami és polgári dokumentumok, árjegyzékek, katalógusok, bibliográfiai mutatók stb. nyelve. Egyes esetekben, amikor emocionális töltést kapnak (kiáltványok, ünnepi köszöntők stb.) a retorikához, máskor pedig (a bibliográfiák, katalógusok, prospektusok esetében) a tudományos nyelvhez közelítenek, de a költészethez soha. Tehát az általában vett „természetes” nyelv köréből a fentiekben kiemelt négy mesterséges nyelvtípus közül egyedül a költészet tekinthető valóban szabad művészetnek, a fennmaradó három típus vagy közvetlenül, vagy közvetett módon az alkalmazott művészet, technika szférájába tartozik.

Miután ezt tisztáztuk, többé nem téveszthet meg bennünket a különféle típusú *nyelvi elemek összeszámlálásán* alapuló leegyszerűsített mennyiségi szemlélet. Kétségtelen, hogy a retorikus, vagy időnként a tudományos nyelvi szférába is bizonyos népszerűsített kifejeztípusok, világnézeti rendszerek esetében „képek”, trópusok tekintélyes számban bekerülhetnek, de az éppoly kevésbé teszi az adott nyelvtípust költészetté, mint a költészetet tudományos nyelvvé az a körülmény, hogy a tudomány és technika terminológiai rendszerébe tartozó kifejezéseket alkalmaz. Ezért a retorikus nyelv fentebb megnevezett típusai közé közvetlenül oda sorolandók az olyasféle nyelvi építmények is, mint a szűkebb értelemben vett *moralizáló*, rezonáló traktátusok, Cicero, Seneca, Smiles és mások legunalmasabb fejtegetéseitől Ecclesiastes, Pascal, Fichte, Emerson, Carlyle, Nietzsche érzelmileg legárnyaltabb műveiig. Ugyancsak ide kellene sorolni mindazt, amit jelenleg egyrészt irodalmi, művészeti kritika, ún. publicisztika és tárcá néven foglalnak össze, másrészt a regény és novella irodalmi műfajmegjelöléssel illetnek; függetlenül a bennük előforduló költői elemek, trópusok *mennyiségétől* – Nietzsche *Zarathustrájában* ezekből valószínűleg többet találhatunk, mint mondjuk Zola akármelyik regényében –, de mint nyelvi művészet, mindkét típus a moralizáló-retorikus csoportba tartozik.

Tehát az a döntő ismérv, amely a költészetet mint művészetet a morálon alapuló retorika összes válfajától megkülönbözteti, minden esetben a *belső költői formának*, azaz a mű felépítését irányító szabályoknak, algoritmusoknak a megléte. A költői alkotás által gyakorolt emocionális *hatás* bonyolult folyamat eredménye, amelyet a belső költői forma közvetít. Ez határozza meg a belső költői formának a szó struktúrájában elfoglalt helyét: olyan viszony ez, amely a külső, expresszív (szintaktikai, stilisztikai) formák, illetve a közlendő logikailag megformált értelme között közvetít. Ezen keresztül a költői minőség feltétlenül megőrzi valóságvonatkozását, de ez a valóság – mint láttuk – a költői tudatban az ideál szintjére emelkedik. De mivel maga ez a viszony megmarad, a költői nyelv közelebb áll a tudományoshoz, mint a retorikushoz, és nemcsak formálisan – amennyiben a poétikai és a logikai formák önállóak, de analóg jellegűek (lévén a poétikai

kvázi-logikai) –, hanem lényegét tekintve is, hiszen rendelkezik a reális (ad rem) értelmi tartalomra irányuló vonatkozással. A retorikus nyelv, mivel a *hatáskeltésre* irányul, könnyen elszakad a valóságtól, s csak úgy tekint az, mint egy lehetőséget a sok közül, amely morális és pszichológiai, nem pedig dialektikus jellegű. A retorikus mű szabadon él az ilyen lehetőségekkel, válogatási szempontjait nem eszme, törvény, értelem vagy szabály irányítja, hanem pusztán a hallgatóra gyakorolt esetleges, kizárólag az expresszív erőre építő emocionális hatás.

Ugyanez okból a retorika nem engedi alárendelni ezt a hatást az esztétikai szabályozásnak¹⁰. A morális kritériumok elsődleges jelentőségük számára, ezek pedig a józan ész és élettapasztalat kritériumai, azé a racionális „ismerd meg magad” követelményé, amely egyaránt vezetés mind a tudományos-filozófiai megismerés, mind a költői ábrázolás számára. Így hát, ebben a kiszélesített értelemben mindenütt morálról beszélhetünk, ahol a retorika jelen van; eredeti szűkebb értelemben pedig ott, ahol a kifejtés tárgya az „ismerd meg magad” nevében történő vizsgálódás, tűnődés, reflexió, megismerés tárgyával azonos. Mivel a retorikus kifejtés nem rendelkezik saját külön belső formákkal, ezért általában a legteljesebb mértékig szabadon alkalmazza mind a szillogizmus és az előadásmód tudományos formáit, mind pedig azokat az egyszerű leírási formákat, amelyek vagy a következetes kifejtés adott – időbeli, kompozicionális – követelményének tesznek eleget, vagy állandó, kész sémák szerint rendeződnek (pl. retorikai gyakorlatok), vagy olyan „példákat”, parabolákat, példabeszédeket, illetve pusztán aforizmákat, amelyek gondolkodásra készítenek. A „díszítő” nyelvi fogások bősége külsőleg a művészi nyelvhez teszi hasonlóvá a retorikus előadásmódot (különösen a regényhez); az emberi lélek kutatása, az élettapasztalat feletti töprengésre készítő ereje pedig – amely a tudományos-filozófiai korlátozottságot megszegyenítő *magasabb* megismerés státusára tart igényt – arra a filozófiai nyelvre emlékeztet, amely a már tapasztalatból ismert jelenségek tudatosítását végzi el (elsősorban a világnézet). Azonban magát az alkotási folyamatot irányító alapelvek különbsége döntő marad: míg a tudományos és filozófiai kifejtésmódot a szigorú tudományosság *alapelve*, addig a költői előadásmódot a magas fokú művésziesség alapeszméje vezérli. Az egyik esetben az ellentétek dilemma formájában rögzülnek: „Krisztus vagy igazság”, a másik esetben replika formájában: „Gyógyítsd meg felebarátaid szívét”, avagy „Száradjatok csak el a fertőben”. A szigorúan tudományos előadásmód érzelmi hangvétele intellektuális élvezetet okoz,¹¹ a költői esztétikait. Az esztétikai élvezet a belső költői formákon alapul, amelyek az *elidegenítés* révén hozzák létre ennek az élvezetnek a *tisztaságát*: „A múzsák szolgálata nem tűri a világi hívságokat, a szépnek magasztosnak kell lennie”. A retorika a *pátosz* erejével hat, meggyőzni igyekszik, miközben azonban tárgyát nem idegeníti el a valóságtól, hanem éppen ellenkezőleg, az élet, a

¹⁰ Egyelőre nem érintjük az expresszív formákon belüli bonyolult viszonyrendszerből adódó lehetőségeket, amely rendszer létrehozta a belső figurális formákat és amely a retorikus mű által kiváltott élmény forrása, tehát szabályozója is lehet. Könnyű belátnunk, hogy 1. a bonyolultság ilyen foka csak a retorikus művészet egy sajátos típusára jellemző, amelynek jelenlegi legelterjedtebb képviselője a *regény*, illetve a vele rokon formák, és 2. hogy e bonyolult expresszivitás burka alatt a retorika e válfajában is lényegileg morális tendenciák érvényesülnek, s az esztétikai minőség csak az expresszív külsőlegesség szférájában juthat vezető szerephez, ahol magától eltűnik a pátosz logikai-argumentatív jelentősége.

¹¹ Ennek lehetősége nem kizárt retorikus előadásmód esetén sem, azonban lényegileg nem ez szervezi a retorika pátoszáit.

mindennapok, a hiábavalóságok sűrűjébe vezeti azt. A tudományos tárgyalásmódtól – semmivel sem kevésbé, mint a költői előadásmódtól – elvileg idegen mindenfajta pátosz és erotika, az extázis minden válfaja, annak ellenére, hogy – mint rámutattunk – legemelkedettebb formáiban egy magas fokú ihletettség állapotáig jut el. De sem magasztos, sem ihletett nem lehet az a fajta retorikus előadásmód, amely a logikai formákat nem a valóságnak megfelelően és nem attól elidegenítve alkalmazza a pátoszkeltés céljaira, a pátoszt bevonja a logikai argumentáció körébe, egymásba fonja a kettőt, s az egyiket a másik helyett és annak céljaira használja fel. A retorikus nyelv belső formái logikai formák maradnak, de könnyektől átitatott, gyűlölettől vagy rosszindulattól mérgezett, bosszútól vagy hazugságtól eltorzult, avagy lágy szívűséggel enyhített, meghatottságtól remegő, szívélyes részvétellel és nemeslelkűséggel áthatott logikai formák, de mindazonáltal logikai, nem pedig új, specifikus jellegű formák a logikai és a költői formák mellett. A pátosz lehet vonzó, magával ragadó, a jelenségeket felnagyító, sőt, hőstettre vagy gáztettre sarkalló – s ennyiben hatékonyabb, mint a tudomány, filozófia és a költészet –, de mint nyelvi formát, mégis önállótlannak kell tekintenünk.

Ha a belső poétikai forma meglétét a költői nyelv lényegi ismérvének tekintjük, akkor e kritérium alapján a „mesterséges” nyelv egész szférája felosztható *költészetre* és *prózára*. Eszerint a próza, legyen az tudományos vagy retorikus, beéri egyedül a logikai belső formák meglétével, a tudományos nyelvben ez tiszta, terminologizált, „technikai” nyelvvé élesedik, a retorikus nyelvben pedig a patológikus expresszivitásig terjed. Mindezt természetesen tendenciaszerűen kell felfognunk, az átmeneti, közbülső műfajok – mint mindig – itt is többségben vannak.

A költészet és a próza megkülönböztetését rendszerint genetikus megfontolások (mi volt előbb, a próza vagy a költészet?), illetve a legprimitívebb kétértelműségek bonyolítják túl szükségtelenül. A költészet és a próza szembeállításával kapcsolatos szimpla szofisztika, amely árnyalt megkülönböztetésüket szinte lehetetlenné teszi, közismert. Amikor felvetődik a különbség mibenléte, akkor rendszerint a szabad és kötött nyelv külsőként felfogott különbségére gondolnak. Ezt a külsőként felfogott minőséget tekintik *formának*, amellyel szemben áll a meghatározatlanul széles és tagolatlan értelemben vett *tartalom*, ami ehhez az egészében „külső” formához képest valami „belső” képvisel. Az így feltett kérdés már megoldását is világosan magában hordozza, mivel már a kérdés értelme előfeltételezi, hogy ez a külsőleg adott megkülönböztetés nem elegendő, s ezt követnie kell valamifajta belső megalapozásnak, tehát az említett „tartalom” elemzésére van szükség, benne kell feltárni a keresett alapot. Csakhogy ezen a ponton egy csöppnyi szofizmus furakodik az okfejtésbe. Ahelyett ugyanis, hogy tagolnák és elemeznék e „tartalom” fogalmát, eltekintenek összetételének és felépítésének meghatározatlanságától, s olyan jellegű primitív elképzelésekkel hozakodnak elő, mint hogy tudományos értekezést is lehet versben írni, vagy hogy a versformát didaktikus, mnemotechnikai célokra is fel lehet használni stb., illetve másrészt, hogy időnként elidegeníthetetlen költői erényekkel rendelkező művek is szabad, nem metrikus nyelvi formát öltenek. Így a kérdező az ezeken a banalitásokon kívül mit sem sejtő naiv ember pózát ölti fel. A szofizmus pedig abban rejlik, hogy ez a válasz a különbség kérdését a külső formához utalja vissza, ahonnan ismét vissza kell térni a tartalomhoz, és így tovább, egészen a teljes terméketlenségig. Azok az újabb kísérletek, amelyek a költői alkotás kiváltotta érzelmeket, az esztétikai minőséget tekintik kiindulópontnak, s így próbálnak eredményt elérni,

azért nem tudják megoldani a problémát, mert vagy túllépik költészet és próza szembeállításának kereteit, s külsődleges értékelési szempontokat vonnak be az elemzésbe, vagy pedig, ha felteszik, hogy az adott érzelmeket magában a műalkotásban rejlő tényezők idézik elő, akkor vissza kell térniük a kiindulóponthoz, és ezzel a feladat kezdetéhez: fel kell tárniuk a költészet emocionális töltésének tárgyi alapjait. De valóban érdemes most ismét ezen a végén megragadnunk a problémát, és szembe találjuk magunkat az előző naiv argumentációval, a kérdező naivitásához intézett naiv érvel: ugyanolyan jellegű érzéseket mind a próza, mind a költészet kiválthat. Végül, amikor nem annyira elemzés, hanem inkább egy kritikátlan közvetlen megfigyelés eredményeképpen kijelentik, hogy a költészet ismérve a „kép”, akkor ismét anélkül, hogy sejténék, mi is az a „kép”, sietnek leszögezni: „képek” a prózában is előfordulnak . . . Nincs reménytelenebb az ilyen típusú „ellenvetéseket” felsorakoztató naiv pedantériánál, amit nem hasonlóan ostoba példák halmozásával, hanem a fent körvonalazott *elemzés* végrehajtásával küszöbölhetünk ki. Ennek során kiviláglik, hogy a kiindulópontként fölvetett „meghatározatlan tartalom”, a formák bonyolult struktúrája, melyek közül mindegyiknek megvan a maga viszonylagos „tartalma”, s hogy ténylegesen vannak olyan külön specifikus formák, amelyek kiemelésével a problémát első ízben tudjuk reálisan megközelíteni, s egyedül ezek szerepének feltárása vezethet megoldáshoz.

A felsorolt „elképzelések” naivitása logikai iskolázatlanságukból fakad, abból, hogy képtelenek megkülönböztetni a terminusok kettős használatát: de sensu composito és de sensu diviso. A fenti elemzés elvégzéséhez és lényegének megértéséhez tehát nem szabad figyelmen kívül hagyni az elemzés két módszertani-ontológiai előfeltételét: 1) A költészet és próza, a nyelv szférájában, e szférán *belül* történő megkülönböztetését nem helyettesítheti két, külsőleg egymáshoz illeszthető félrész szembeállítása. Megkülönböztetésüknek egy *közös* egészen belüli két strukturális egész megkülönböztetésének kell lennie. Magától értetődik, hogy egyes elemek közösek lehetnek és annak is kell lenniük. A probléma csak az egész jellemzése során oldható meg, melynek alapeszméje a belső formák mozgásának legfelsőbb elve, s amely az egész struktúrát a maga teljességében, illetve minden részletét az egésznek megfelelően határozza meg. Természetes, hogy ezáltal minden egyes „alkotóelem” saját formális értelemre és formális jogosultságra tesz szert, mind annak a részegységnek a szempontjából, amelyhez tartozik, mind pedig a közös egész szempontjából. Itt minden *viszonylat*, maguk a formák szintén *viszonylatok*, az elsődleges meghatározó formák (a szó „funkciói”) és a származtatott (a végtelenségig „differenciált”) formák egyaránt. Így a költői (tropizált) nyelv a maga „származtatott” belső poétikai formáival (a trópusokkal) és érzelmi, emocionális megterheltségével szemben áll a prózai nyelv elsődleges belső logikai formáival: a mindennemű emocionális színezettől megtisztított „pontos” és terminologizált *tudományos* nyelvvel, illetve az emotív minőség minden lehető fajtáját és fokozatát magába szippantó *patetikus* (figurális) és *retorikus* nyelvvel. E nyelvi típusok mindegyike saját belső törvényszerűséggel rendelkezik, amely nemcsak az egész dialektikáját totális mozgásában határozza meg, hanem ezzel együtt minden részletét is.^{1 2}

^{1 2} Hogy mennyire szokatlan az analitikus feladatok megoldásának ilyen megközelítése a jelenkori, absztrakciókba vesző gondolkodási mód számára, erre megfelelő illusztrációként szolgálnak az olyasfajta könyvek, mint pl. H. Hart, *Revolution der Aesthetik als Einleitung zu einer Revolution der Wissenschaft*, Brl. A szerző láthatóan arra hajlik, hogy a *két nyelv*re (Bild- und Begriffssprache) vonatkozó nézetének forradalmi jelentőséget tulajdonítson.

Ezért az a kérdés, hogy hová soroljunk minden egyes műalkotást, illetve annak részeit a maguk különállóságában, az egésztől való elszakítottóságában, elvontságában, az egésznek mint compositumnak az elemzése szempontjából irreleváns, sőt időnként meddő, s mindenképpen az elvi megítélés körén kívül eső kérdés.

Ami pedig a „verses próza”, illetve a „prózában írt költészet” megkülönböztetésével bajlódó tudós naivitást illeti, ezzel, úgy lehet, célszerű nem vitába bocsátkozni; itt elegendő utalni Ioszidoniusznak arra az elemi szintű, de a kritikai elemzés számára igen meggyőző formulájára, amely Diogenus Laertes közvetítésével maradt ránk: „A vers metrikus, arányos, a prózánál jobban szervezett nyelv; a költészet olyan jelentős tartalmakat hordozó vers, amely az istenit és az emberit teremti újjá” (vagy „amely mítoszokat tartalmaz”).¹³ E meghatározás elvitathatatlan érdeme a prózát–verset–költészetet megkülönböztető dialektikus módszerében van. Ez a meghatározás tehát, helyesebben felépítésének módszere, lehetőséget nyújt arra, hogy visszatérjünk feladatunk elejére, s közvetett formában olyan fogalmat alkothassunk a prózában írt költészet mibenlétéről, ami a hibrid képződmények híveit is kielégítheti.

2. A fenti analízis eredményességének második feltétele az, hogy elismeri a szónak mindenfajta kulturális képződményre jellemző ontológiai sajátosságát, amit olyan „képek” közvetítenek, mint a „mikrokozmosz” és a „makrokozmosz”, vagy az „univerzumot” visszatükröző (miroir vivant) és reprezentáló (représente) „monász”. Csak ezen előfeltevés mellett nyeri el értelmét és jogosultságát az a rendkívül termékeny kutatási módszer, amely a bonyolult és átfoghatatlan egész elemzése helyett annak olyan alkotóelemére koncentrál, amely az egész valódi „reprezentánsaként” a maga véges kicsinségében, de teljes konkrét totalitásában a végtelen nagyság minden lényeges és strukturális mozzanatát magában hordozza. Ebből a szempontból a szó nemcsak a „mondatot”, a logikailag befejezett traktátust, a szónak patetikusan szétszórt beszédét vagy a zárt költői alkotást reprezentálja, hanem mindezen nyelvi struktúrát általában, a nyelv mint társadalmi-kulturális jelenség egészét, a maga ideális teljességében, teljes eszmeiségében. A mindennapi gyakorlat – a minta utáni szövet- vagy kóstolás utáni vajvásárlás stb. példája tanúsítja – lépten-nyomon alkalmazza azt a feltételezést, hogy a rész egyenrangú az egészsel. Azok a természettudományok, amelyek magát az anyagot (különösen a kémiát) és az energiát minőségi szempontból vizsgálják, megerősítik e feltevés tudományos jogosultságát. Az élő természettel foglalkozó tudományok pedig nemcsak anyagi és tömeges jelenségek, valamint organikus funkciók elemzéséhez használják fel ezt az előfeltevést, hanem – a homológia elvének megfelelően módosítva – a tisztán morfológiai képződmények és viszonyok kutatásában is. Világos tehát, hogy e feltevés társadalmilag-kulturálisan meghatározott tárgyakra történő alkalmazásához semmi egyéb föltétel nem szükséges,

¹³ *Diog. Laert.* VII, segm. 60. (G. Spet itt közli az idézetet görög eredetiben, Gilles Ménage szövegjavításával) az 1962-es amszterdami kiadás alapján, amelynek II. kötetében van: Aegidi Menagius: [= Gilles Menage]: *Observationes et emendationes*; az ő megjegyzései közül – a fent említett szövegjavításon kívül – érdemes külön megemlíteni a „költészet” szóval kapcsolatban: „*Alis ποιησις dicitur, λογος ἔμμετρος, ἢ ῥυθμος περιέχων*” [Mások szerint a „költészet: metrikus beszéd, amely mítoszokat tartalmaz”]

mint hogy ezeket anyagukat tekintve kollektív-tömeg jellegű tárgyakként, formális kölcsönviszonyaikat tekintve pedig strukturálisan homológ tárgyakként ismerjük fel. Hegel érdeme, hogy az ennek megfelelő módszertani eljárásokat a legmagasabb konkrét minőség, a filozófia területére áttette (*A szellem fenomenológiája*).

A nyelv meghatározása eszmei lényege szerint – ahogyan azt Humboldt-nál láthattuk – lehetőséget nyújt arra, hogy formális-ontológiai sajátosságaiban – különösen „energia” minőségében – felfedezzük mindazoknak a körülményeknek a meglétét, amelyeket a fenti posztulátum alkalmazása megkövetel. Mi több, maga Humboldt is gyakran és az ebből az előfeltevésből fakadó fenti módszertani megoldásokkal, amikor pl. nem első-sorban az elvont indukciónak kedvéért, hanem inkább a nyelvi jelenség belső viszonyainak konkrét elemzése céljából folyamodik „példák” felsorakoztatásához. Ugyanígy el kell ismernünk Humboldt prioritását a fent meghatározott módszertani előfeltevés alkalmazásával kapcsolatban is. Nem kritikátlanul, megbízható kritérium nélkül, a költészet és a próza kupacába halmozott példák segítségével akar rátalálni a nyelvi jelenségek e két szférája közti különbségre, hanem makrokozmosz és mikrokozmosz világuk egészét elemezve.

Az egészként vizsgált költészet és próza lényegében nem más, mint magának az *intellektualitásnak* a fejlődésútja (S 20, S 236). Ha pusztán a nyelv külső oldaláról közelítjük meg a kérdést, akkor a belső prózai intenció kifejezhető kötött beszédben, a költői intenció pedig kötetlenben, habár a költői tartalom (Gehalt) erős hajlamot mutat a költői forma iránt. Mindkét formában sajátos célokat követünk, és ezt meghatározott módon tesszük, de ugyanakkor e két szféra hangulata is ki kell hogy egészítse egymást valamifajta közös minőségben, ami az embert a valóság legmélyebb gyökereihez vezeti el, hogy aztán annál szívesebben emelkedjen szabadabb régiókba. (S 237) Ha pedig „konkrétabb és eszményibb” mozzanataikat vizsgáljuk (S 236), észrevesszük, hogy eltérő irányultságuk valamiképpen hasonló cél felé mutat. A *költészet érzelmi megnyilvánulásaiban* fogja föl (fasst auf) a valóságot, ahogyan az külsőleg és belsőleg érzékszerveinknek megjelenik, de nem foglalkoztatja az a kérdés, hogy minek következtében illeti meg a valóság státusa. Az érzelmi jelenséget a képzelet közvetíti, ez pedig a művészileg *eszmenyi* egész szemléletéhez vezet. A *próza* ezzel szemben a valóságnak éppen azokat a gyökereit kutatja, amelyek azt a létezéshez kötik, azokat a szálakat, amelyek a létezéssel kapcsolják össze. A próza *intellektuális* úton köt össze tényt ténnyel, fogalmat fogalommal, s elvileg *objektív kapcsolatokra* törekszik (S 236).

A Humboldt által alkalmazott disztinkció elvileg kijelöli a problémát, s megadja a megoldás eszközeit. Az „intellektuális út” a logika, a belső logikai formák és az algoritmusok útja; a „képzelet” útja pedig a művészi-költői szféráé. Azonban az intellektuális utat meghatározó formula merevsége azt az általános képzetet keltheti, mintha a prózát a tudományos prózával azonosítanánk, s a két alapvető irány vagy „út” ilyen éles szembeállításával felvetheti a kérdést: hová sorolandó ezek nevezetes hibridje, az ún. *művészi próza*? Természetesen nem kerülhetjük meg az erre a kérdésre adandó választ, azonban el kell ismernünk, hogy Humboldt itt nem tartotta magát saját elvi álláspontjához. Ha egyszer úgy ítéli meg, hogy a valóságból való kiindulás (beide bewegen sich von der Wirklichkeit aus) mindkét nyelvtípus elvi jellemzője, s megkülönböztetésük során is ezt az elvet aknázza ki, akkor ebből dialektikusan csak egy következhet: a valóságot a *potencialitással* kell szembeállítani, s feltenni a kérdést: nem tekinthető-e maga a *potencialitás* egy új, saját

tos típusú nyelvi alkotás kiindulópontjának? Ehelyett Humboldt mintegy szankcionálja a „művészi próza” hibrid természetét, s kizárólag külső szempontok alapján határozza meg azt. A próza, fejtegeti, nem korlátozódhat a valóságnak egy olyan ábrázolására, melynek egyedüli külső célja a dolgokról való *igaz beszámoló*, bármiféle eszme és érzés előidézése nélkül. Ekkor ez semmiben nem különbözne a „hétköznapi nyelvtől”. A próza is emelkedettebb utakon jár, s megvannak a maga eszközei az emberi lélek mélységeinek feltárására, miközben addig a „fennkölt nyelv” emelkedik, ami a költészet valódi kísérője. Itt nemcsak az elvonatkoztató értelem, hanem az összes szellemi erő működésbe lép, s a szellem mindig rányomja a nyelvre sajátos hangulatának bélyegét: „az erkölcsi hangulat átjárja a nyelvet, a stíluson keresztül átviláglik a lélek”. Ezt a nyelvet egy sajátos „logikai euritmika” jellemzi, s csak ha a költő teljesen átadja magát ennek, akkor változtatja a költészetet „retorikus prózává”. (S 238)

Különös eredményt kapunk: a „fennköltség” többlete a művészi prózát retorikává változtatja, e nyelv költői fennköltségét a logikai euritmika hozza létre . . . Mindazonáltal valójában ez a fejtegetés is figyelemre méltó, mivel friss gondolatok egész sorát implikálja, s végül is Humboldt rámutatott a nyelv egy különös típusára, melynek jellemzője, hogy nem korlátozódik pusztán a *valóságos* jelenségek ábrázolására, mégha itt meg is szorította a valóság fogalmkörét, nyilvánvaló ellentétben azzal a szintén saját kijelentésével, hogy a valódi költészet a *valóságból* indul ki. Továbbá, jóllehet a „fennkölt nyelv” kifejezés zavaros és ugyanakkor banális kép, azonban a „fennköltség többlete” meghatározás a *retorikus* nyelv *patetikus* jellegének árnyalt jellemzését nyújtja. Végül, vajon a „logikai euritmikára” történő utalást nem foghatjuk-e fel abban az értelemben, hogy a morálisan valószínű, illetve értelmileg elképzelhető „potencialitásból” kiinduló patetikus-retorikus nyelvet éppen az jellemzi, hogy emocionális megterheltsége közvetlenül a logikai formákon nyugszik anélkül, hogy valódi belső költői formákhoz folyamodna?

És ha a „belső forma” Humboldtnál meghatározatlan fogalmában a túlságosan meghatározott *logikai* értelem feltárása egyoldalú interpretációnak tűnhet, úgy a belső költői forma fogalma annál inkább alkalmas lehet arra, hogy bevezessen Humboldt elméleti rendszerébe. Mindazonáltal úgy látjuk, hogy ha az első fogalmat Humboldt pontatlanul differenciált és következtetlenségig vitt gondolatainak kusza gomolyagából kell kibontanunk, ugyanakkor azt is el kell ismernünk, hogy a második fogalomhoz Humboldt eszméi, ha nem is közvetlen alapot, de mindenesetre rejtett indítékot szolgáltatnak.

(Fordította: Orosz István)

(Г. Шпет: Внутренняя форма слова. М., 1927, стр. 140–177.)

A KÖLTŐI SZIMBÓLUM STRUKTÚRÁJA

1. A szó jelentése és a költői szimbólum

Mielőtt a költői szimbólum struktúrájának tárgyalásába kezdenénk, tisztáznunk kell magának a szimbólumnak a fogalmát. Ehhez két, egymástól lényegileg eltérő út kínálkozik. Az *első* – amely vonzóbbnak és meggyőzőbbnek látszik – azt jelentené, hogy végigkövetjük a fogalom történetét, s a fogalmat használó különböző irányzatok kritikája alapján megalkotnánk saját, eredeti értelmezésünket. A *másik* út a fogalom meghatározásának olyan útja, amely kijelöli más – egyazon nemfogalom körébe tartozó – fogalmakhoz viszonyított helyét. Ez tisztán logikai eljárás mód, s a fogalom valódi analízisének csak egy szükséges lépcsőfokát képviseli. Alábbi fejtegetéseink erre a második útra következő harmadik irányban indulnak el, mivel a „szimbólum” fogalom története olyannyira szerteágazó, hogy egy bevezető fejezet kereteit szétfeszítené, s jószerivel külön monográfiává terebélyesedne.

A szignál, ismertetőjegy, egyezményes szimbolika (pl. matematikai) stb. típusú jeleket mellőzve, vegyük közelebbről szemügyre a művészi nyelvi jelet.

A költői műalkotásban az értelmet hordozó meghatározott nyelvi kontextus tölti be a jel szerepét. Azonban minden egyes *izolált* szó (az izolált szó fogalmát ld. alább) szintén meghatározott értelemmel bíró jel. Bármiféle kontextuson kívül a szó csak egyetlen *felfogható* jelentéssel rendelkezik, ami ideális esetben logikai fogalom, azaz terminologizált jelentéssel bíró szó. A logikai fogalom nem változtatja tulajdon jelentését, minden károsodás nélkül „lefordítható” más nyelvre, közömbös saját jele iránt: ezen a szinten a szó nem művészi jellegű. Elvileg bármelyik szó logikai fogalommá válhat, terminussá alakulhat. A tudományos munka ideálja a terminologizált szavak kizárólagos alkalmazása. Fordítva, elvileg minden fogalom kifejezhető, rögzíthető szóban. Az izolált szó, a szó-terminus, szó-fogalom a logika törvényei szerint, ennek alárendelve létezik (természetesen itt nem a szónak a különféle nyelvekben megvalósuló „létezéséről” van szó, ahol is a szó etnikai, lingvisztikai, széles értelemben vett filológiai és pszichológiai törvényeknek van alávetve; ez utóbbi esetben a szó, mivel nem változott terminussá, nem tárja fel logikai természetét). Abból, hogy egy fogalom mint terminus egy meghatározott, az adott esetben logikai kontextusból nyeri jelentését, nem következik, hogy elszigetelten egyéb, nem logikai jelentése is lehet. Amennyiben egy szónak nincs saját, meghatározott jelentése, annyiban meghatározatlan, azaz logikailag tökéletlen marad, s egyaránt alkalmazható a hétköznapi, pragmatikus, a költői, sőt a tudományos nyelvben is, azonban ha lehetséges kontextusából kiemeljük, kifejtetlen fogalom marad, semmi több. Az önmagában vett, különálló szó sem művészi, sem pragmatikus, sem más, logikain kívüli lehetőséget nem rejt magában. Meg kell továbbá jegyeznünk, hogy a felfogható, saját

jelentéssel bíró szó ugyanezzel az értelemmel van felruházva, minden lehetséges aktuális megnevezéssel való kapcsolaton kívül is. Ez esetben a „megfelelő intuíció” (Husserl) teljes egészében hiányozhat. A felfogható szó és az intuíció meg vannak fosztva az elvi és lényegi kapcsolódási lehetőségtől.¹

Kontextusba kerülén a szó olyan potenciális tulajdonságok egész sorára tesz szert, amelyekkel izolált formájában nem rendelkezett. De mit értsünk kontextuson? Jelen esetben megelégedhetünk azzal az általánosabb meghatározással, hogy a kontextus olyan, értelemhordozó nyelvi egész, amelyben minden egyes szónak megvan a maga jelentése, rendeltetése és helye. Ahogyan különféle „értelmezések”, úgy különféle – tudományos, praktikus, esztétikai, vallásos stb. – kontextusok is lehetségesek. A szó a kontextustól függően nyeri el sajátos jelentését, amely többé-kevésbé közömbös az izolált szó-terminus meghatározott jelentésével szemben. Természetes, hogy ha a szót ilyen vagy olyan módon felfogjuk, akkor jelentése is belép a tudatba, de nem mint egy meghatározott fogalom jelentése, hanem mint egy bizonyos meghatározatlan térfogatú mag, melynek egyik oldalát az adott kontextus jobban kiemeli, mint a többi. Maga a szó is képes kontextust teremteni, amelyet akkor éppen ez a szó fog meghatározni, s amelyben az izolált szónak éppen ez az oldala fog feltárulkozni. Ez esetben a szót meghatározó kontextus, illetve az adott kontextust létrehívó szó sajátos kölcsönviszonyát figyelhetjük meg. Nyilvánvaló, hogy a szó minden egyes oldala *meghatározott* kontextust igényel, illetve, hogy minden kontextus *sajátszerűleg* határozza meg a szót. Vö. pl.: a „Theaitétosz”, ill. Tyutsev „Ó jaj, be halk fátyol, be gyenge, vékony,” kezdetű versének kontextusát ugyanannak a fogalomnak, a „tudásnak” (ill. „tudatlanságnak”) használata szempontjából.

A specifikusan költői kontextusnak, úgy tűnik, a legkevesebb köze van az izolált szó-terminushoz. Míg egy tudományos kontextus esetén mindig szóvá tehető – és szóvá is kell tenni – az alkalmazott terminus meghatározatlanságát, homályosságát, addig a költői kontextusban levő szónak nincs szüksége a pontosságra, itt a szó más oldalait tárja fel. A költői tárgy sui generis létezés, ontológiai értelemben a fogalom idealitása, illetve az *anyagi*, empirikus világ realitása között helyezkedik el, s mindkét szféra ismérveit magán hordozza. Hegel szavaival: az esztétikai eszmény a meghatározott létezés nyert fogalom.² Következésképpen a költői kontextusnak rendelkeznie kell azzal a képességgel, hogy legyőzze az izolált szó ideális általánosságát és azt oly módon kapcsolja össze a valósággal (konkrétsággal), ami az első minőséget is megőrzi, s a másodikat sem engedi elhatalmasodni. A költői kontextusban levő szó tartózkodik az egyes empirikus dolgok megnevezésétől, s ezzel kizárja magát a pragmatikus kontextusból. Miközben megőrzi ortográfiai és fonetikai alakját, más funkciót, más rendeltetést teljesít. Tehát nem a szó-jelben, hanem a szó-jelentésben zajlanak le bizonyos fajta elkerülhetetlen transzformációk és helyettesítések. S egyik jelentés felcserélődése a másikkal éppen a kontextusban megy végbe. Azok a fogalmak, amelyek költői jelentést hordozó szóvá alakulnak, a „képzelet”, a „fantázia” tárgyává válnak.

A költői kontextus alapsajátossága egy bizonyos mögöttes jelentés, ami azonban nem a szóhoz mint e jelentés jeléhez, hanem az adott leírt, kiejtett és meghallott szó jelentéséhez tartozik. A „vitorla” írásképek megvan a navigáció tudományában használá-

¹ Vö. Husserl: *Logische Untersuchungen*, B. II. S 27.

² A költői tárgy megvilágításának külön munkát szenteltünk „A költészet tárgya” címmel.

tos terminologizált saját értelme, Lermontov költeményének kontextusában azonban ez a jelentés mint „kép” egyéb jelentések jeléül szolgálhat: a vitorla jelentheti a költő lelkét stb. Ezeket a „jelentésátviteleket” a kialakult terminológia szerint trópusoknak szokás nevezni. Tehát a tropizált jelleg a költői nyelv és a költői kontextus lényegi ismérve.

A költői kontextusban előforduló képet és jelentést jelölőnek és jelöltnek, kölcsönviszonyukat pedig jelölésnek nevezhetjük. A jelölés aktusa köti össze a két poláris mozzanatot. Maga a köztük levő kapcsolat azonban különféle lehet.

A) A kép, illetve a jelölő kapcsolódhat *egyezményesen* a jelölthöz. Ebben az esetben a jelöltnek explicite kell adva lennie, különben a kép meghatározatlan számú jelentést jelölhet. Így pl., ha a jelölés valamilyen empirikus tárgy segítségével történik, a tárgy bármely jellemző tulajdonsága kihangsúlyozható, s ezért a megjelölésre alkalmas tulajdonságot mint jelöltöt kell kiemelni (pl. az állatmesékben a róka a ravaszság, de a hízélgés, irigység és szélhámosság jelképe is). Jelentés és kép kapcsolatának ezt a típusát *allegóriának* nevezzük, jellemzője a két mozzanat közötti kapcsolat egyezményes jellege, valamint magának a jelentésnek az elvont (absztrakt) volta. Az egyezményes jelentés jelölése, a kapcsolatok explicitása sokféle eszközzel elérhető. Az állatmesékben például a moralizáló, az erkölcsi tanulságot tartalmazó részben történik ez meg, ahol is egyenesen kimondják, hogy A-t B-ként, és C-t D-ként kell érteni. Lehetséges azonban egy ennél rejtettebb allegorikusság is, amikor maga a nyelvi kontextus sugallja egyenesen és közvetlenül az egyedüli, meghatározott jelentést, kizárva ezzel a meghatározatlan mögöttes jelentések sokaságát. A szakirodalom bebizonyította, hogy az allegória racionális jellegű. Ezt az állítást úgy kell érteni, hogy az elvont jelentés nem szervesen kapcsolódik a képhez, hanem mintegy kívülről van „ráaggatva”, azaz a jelölt és a jelölő közötti kapcsolat tagoltsága és egyezményes jellege világosan tudatosul. E kapcsolat feltételeessége és a jelentés absztraktsága az allegória jellemzői.

Aa) A jelentés rejtve maradhat úgy is, hogy mint egyetlen lehetséges mögöttes tartalom, kitalálható a képben rejlő útmutatások alapján. A kapcsolat feltételeessége és a jelentés megkövetelt általánossága (ismét az absztraktság értelmében) megmarad. Ezt az esetet nevezzük találynak, ami az allegória egyik válfaja. A talányban teljes egészében megmarad az allegorikus racionalitás. Másrészt, itt még plasztikusabban kidomborodnak azok a sajátosságok, amelyeket nem mindig lehet világosan megkülönböztetni az allegóriában. Nevezetesen: a képletesség szándékoltságát a kapcsolatok külső formája is kiemeli, pl. az értelemről független fonémaösszecscengések vagy az a körülmény, hogy egy empirikus dolgot egy számára esetleges, de egy másik empirikus dologgal közös tulajdonsága alapján jelölnek [тип (mesebeli őstulok, hím) – турица (nőstény), молния (villám) – гром (mennydörgés); ez is, az is ходит по горам и долам (hegyen-völgyön jár)]. Az allegória és a talány további közös vonása a kép alárendelt, kiegészítő szerepe. Itt a jelentésé a vezető szerep, mondhatni az értelem hipertrófiája uralkodik, innen elvont jellege. (Meg kell jegyeznünk, hogy a talányt kizárólag az allegória egyes oldalainak jobb megvilágítása érdekében vontuk be fejtegetéseink körébe, és semmiképpen sem a klasszifikáció céljából. De maga a probléma vizsgálata nem válhat ki lényegi félreértéseket. Ezen túlmenően, ez az összevetés a kialakult filozófiai hagyománynak sem mond ellent, ahol is olyan, egymástól igen távol álló szerzők véleménye találkozik, mint egyfelől J. G. Sulzeré,³ aki a talányt olyan

³ Allgemeine Theorie der Schönen Künste, B. L. 1792.

allegóriának tekinti, amelyben a jelölt dolog az erkölcsi tanulság szempontjából haszontalan, illetve másfelől Hegel,⁴ aki szintén együtt tárgyalja az allegóriát és a talányt, s annak alapján tesz köztük különbséget, hogy szemléletes eszközeikkel mennyire világosan fejezik ki a közös tulajdonságot).

B) Fordított kölcsönviszony figyelhető meg a hasonlat (Gleichniss) esetén. Itt a jelentés már nem egyezményesen kapcsolódik a képhez; jelölő és jelölt viszonya az adott jelentésnek megfelelő kép *szabad kiválasztásaként* tudatosodik. Megmarad az értelem általánossága és egyértelműsége, s ezzel együtt a teljes kifejtettsége is, amely kizárja a mögöttes jelentések meghatározatlanságát. A választás szabadságának tudata, az egyezményes, feltételezett jelleg hiánya nagyobb művészi erőt kölcsönöz a hasonlatnak, mint az allegóriának, de ez a művészi erő a képből magából, illetve megalkotásának, leírásának emocionális mozzanataiból, és még nem a művészi jelentéssel bíró tartalomból származik. Mivel itt a kép általános ítéletet, általános eszmét jelöl, amely a maga részéről önállóan (s ebben az értelemben függetlenül) létezik a poémában, ezért a hasonlatra a paralelizmus figurái jellemzőek, s ezért nevezhette Hegel jogosan a hasonlatot ismétlésnek,⁵ hiszen az a jelentés, amely teljes nyilvánvalósággal benne foglaltatik a képben, aztán önállóan megismétlődik, „hasznul”. Tyutcev *Szökökút* vagy Puskin *Újjászületés* c. költeménye például szolgálhat az ilyen típusú költői művek maximális telítettségére. Ismétlem, a hasonlatban még nincs specifikusan művészi jelentés. A hasonlatban feltárló fogalom általános jellegű marad, s csak az adott képhez fűződő viszonya révén különbözik a „racionálisan felfogható” fogalomtól. Ezen a szabadon választott kapcsolaton, s magán a képen nyugszik a művészi hatás súlypontja. E kapcsolat még nem vált a műalkotást meghatározó két tényező egymást átjáró egységévé.

C) Az allegóriát az értelem, a hasonlatot a kép hipertrófiája jellemzi. De lehetséges a kép és a jelentés egyenrangú egymás mellett létezése, illetve, pontosabban olyan *összefonódása*, ami a legradikálisabb módon megváltoztatja jel és jelölt kölcsönviszonyát, s ezzel együtt ezeket magukat is. A kép oly módon is jelölheti az értelmet, hogy elválaszthatatlan lesz tőle. Ez azt jelenti, hogy a mögöttes értelem nincs explicite adva, nincs megnevezve, mint egyedüli lehetséges. Így a kép jelentéshordozóvá válik, de éppen azáltal, hogy jelentéssel bíró kép, nem kísérik, hanem teljes egészében önálló funkciót tölt be. Tehát a kép valóságával együtt jár a jelentés és az értelmi telítettség, de ez a jelentéstartalom kizárólag a kép határain belül, a képpel való kapcsolatban valósulhat meg. Ezért minden izolált szó jelentése is elveszíti elvontságát azáltal, hogy képbeli jelenléte konkrétsággal, a konkrétságból származó megjelenési formával, általánosságát és absztraktságát megszüntető megtestesüléssel ruházza föl. A megtestesülés és megvalósulás e formája teljesen más jelentést és jelleget kölcsönöz az értelemnek. Ha az izolált szó jelentését „racionálisan felfogható fogalomnak”, akkor a költői szóét inkább „szemléltető eszmének” lehetne nevezni. De ez az eszme a képben és a képen keresztül szemléltető, maga a jelentés sehol sincs explicite megnevezve, „leírva” csak a kép van. Az ilyen kép megértésének aktusa abban tér el lényegileg az allegória felfogásának aktusától, hogy a kép jelentése nem csak egyetlen fogalom, hanem – egy eszme, az adott költemény, az adott kép eszméje által egyesített – fogalmak meghatározatlan sokaságának szemlélésére

⁴ Aesthetik, B. I.

⁵ I. M. . . . , 527.

teremt lehetőséget. Így a költői jelentéstartalom sem a képben, sem a jelentésben nem érvényesül kizárólagos módon, hanem csak kettejük teljes egymásbafonódásában; s a költemény befogadásának aktusát a képben elrejtett, de szemlélhető jelentések áradata által keltett sajátos emóciók jellemzik. Kép és jelentés ilyenén egymásbahatolását, az „általános és különös egységét” nevezem *szimbólumnak*, ami mellesleg a szakirodalomban kialakult tradíciónak sem mond ellent. Éppen az így felfogott költői szimbólum struktúrájának vizsgálatával foglalkozunk az alábbiakban. Kizárólag benne táruul föl a maga teljességében és nyilvánvalóságában a költői lét elidegenített jellege, csakis benne valósulhat meg teljes tökéletességében egy sajátos, költőileg megalkotott létezés. A szimbolikus-ság tehát a tökéletes költői tárgy lényegi és alapvető ismérve.

Megvilágításra szorulhat még, hogy a nyelvi eszközök miként hozzák létre a különféle típusú kapcsolatokat jelölő és jelentés között. Az allegóriában – mint ezt fentebb láttuk – ez a kapcsolat nyílt és egyezményes. Itt a jelölő szerepét nem trópusok töltik be, hanem a költői jelentésen kívüli egyezményes jelek (az állatmesében a moralizáló rész, pl. Novalis *Heinrich von Ofterdingen* c. művében a mese – Műthos – megszemélyesül, miközben nevét megőrzi stb.). A trópusok itt még erőtleneek ahhoz, hogy önmagukban mondjanak valamit. A hasonlatban már maguk a trópusok beszélnek saját jelentésükről, de még nem eléggé világosan. A jelentés mindazonáltal kívülről érkezik a trópusok által alkotott képhez, s ezért ismétlődő desifrizásra szorul. Végül, a szimbólumban maguk a trópusok töltik be mind a jelölő, mind a jelölt funkcióját, s ezzel megvalósul e két mozzanat összefonódása és teljes egybeesése ugyanezen trópusok különböző lépcsőfokainak és rétegződésének megfelelően.

Végezetül meg kell cáfolnunk azt az igen elterjedt nézetet, miszerint a trópus önmagában már szimbolikus jelentést hordozhat. Igaz, e vélemény képviselői rendszerint nem általában a trópus mint olyat, hanem csak néhány metaforatípust tartanak szimbolikus jellegűnek. Állításuk azonban rendszerint nélkülözi az elvi megalapozottságot, amikor az egyezményesen elfogadott jelentést példákkal illusztrálják. Csakhogy ezek a példák az állítás védelmezői ellen fordíthatók: a trópusok jellemzője nem az értelmi tartalmak sokasága – ami a szimbólum lényegi sajátossága –, hanem az értelmi meghatározatlanság. A különbség abban van, hogy a „sokaság” fogalma egyidejűleg jelen levő, együtt létező elemeket, az adott esetben, értelmi tartalmakat feltételez, s számuk tetszés szerinti nagyságú lehet, elvileg a végtelenségig („transzfinit”) növelhető. A trópus értelmi meghatározatlansága viszont egyfajta ellentétes ítéletet feltételez: „ez a trópus vagy A-t vagy B-t vagy C-t tartalmaz”, s az ilyen ítélet az elképzelhető jelentéseket elvileg kimerítve képes kiválasztani közülük az egyetlen helyes jelentést (erre legjellemzőbb talán a talalós kérdés példája). A szimbólum azon triviális meghatározásának, miszerint az „a külső világ olyan tárgya vagy eseménye, amely a lelki vagy szellemi világ jelenségeit jelöli”, nem – a mi értelmezésünk szerinti – szimbólummal, hanem az allegóriához közel álló *emblematis*us jellel van dolga, ami egyezményes alapokon egyszerűen más névvel jelöli a dolgot, s csak ha hiba csúszik az egyezményes jelölésbe, az keltheti az olvasóban a bizonytalanság érzetét a valódi jelentés kiválasztásakor. Ennek a meghatározatlanságnak pedig semmi köze a szimbólum „transzfinitum” jellegéhez, mivel a trópus az ítélettel (vagyis fogalommal) áll közeli kapcsolatban, és ezen alapul (ld. alább).

II. A költői szimbólum struktúrája

A) Trópusok

Minden „költeményhez” szükségképpen hozzátartozik értelmezése. Ezt az értelmezést a költői egész strukturáltságának tudata kíséri. Ha a költői értelmet hordozó strukturális minimumot keressük, ezt végül is a trópusban lelhetjük föl. Kisebb egység keresése hiábavaló: az elemeire bontott trópus már nem tudatosan művészi értelem hordozójaként. De a kémiai atomhoz hasonló, elvileg oszthatatlan trópusnak megvan a maga struktúrája, és egész teljességével az átfogóbb és gazdagabb költői egész struktúrájába illeszkedik.

A költői kontextusból kiemelt trópus az ehhez a szöveggörnyezethez fűződő reális vagy ideális kapcsolata nélkül is felfoghatjuk. Ugyanez lehetséges bármilyen nem költői, pl. tudományos vagy pragmatikus kontextusból származó trópus esetén is. Az ilyen izolált, azaz mesterségesen kiemelt trópus minden esetben vissza lehet vezetni egy egészében logikai vagy logikailag hibátlan ítéletre, illetve fogalomra. Másképpen: minden trópus csak egy bizonyos fogalom vagy ítélet másfajta jelölése. Pl. a „lég tengere” annyit tesz, hogy az „égen” vagy az „égen keresztül”; a „se kormány, se vitorla annyi, mint „akarattalanul”, „a tulajdon vágyaktól és szándékoktól függetlenül” stb. Még inkább vonatkozik ez a tudományos, illetve pragmatikus nyelvből vett trópusokra. Pl. az olyasféle kifejezések, mint a „hőmérséklet emelkedik”, „a barométer süllyed”, az áram a + -től a – felé folyik”, természetesen trópusok, amelyek azonban a megfelelő tudományokban adott értelemmel bírnak, és ezért nem igénylik minden egyes alkalommal, hogy visszavezessék őket eredeti szó-jelentésükre. Ugyanígy a trópusok rendszerint más tudományokban sem okoznak félreértést. Pl. a következő történelmi szituáció leírása szintén trópus: „Anglia ultimátumot nyújtott át Szovjet-Oroszországnak”, azonban itt sincs szükség redukcióra, hiszen világos, hogy milyen értelemben szerepelnek itt az „Anglia”, „át-nyújtott”, „Oroszország” szavak. A mindennapi pragmatikus nyelvben a trópus úgyszintén hétköznapi jelenség, egyik szó másikkal történő helyettesítése ugyanazon kontextus keretein belül nem igényel deszifrázást. Azoknak a területeknek a különbözősége ellenére, ahol trópusok fordulnak, illetve fordulhatnak elő, ezek a) minden olyan szférában megjelenhetnek, ahol szóbeli megjelölést alkalmaznak; b) struktúrájuk elvileg mindig ugyanaz marad. De csak a költői nyelv az, amely trópusokra épül, és amelyből nem lehet – a gyakorlati és a tudományos nyelvhez hasonlóan – büntetlenül eltávolítani a trópusokat. Ezért speciális komplikációk is éppen ezen a területen keletkezhetnek. Itt mindennek előtt azokról a trópusokról kell említést tennünk, amelyeket lehetetlen azon nyomban visszavezetni eredeti szó-jelentésükre. Vegyünk egy bonyolult példát a skandináv *Gunnlaugs sagából*. Ebben található a következő trópus: „síksági marénák vidékének országa”, ami első látásra teljesen érthetetlennek tűnik. De ha tudjuk, hogy a „síksági halak” kifejezés akkoriban a kigyók jelölésére szolgáló mindennapi költői trópus volt, és a maréna mint egy halfajta szintén kigyót jelentett, továbbá ha azt is tudjuk, hogy a hiedelem szerint a kigyók kincseket őriznek, rajtuk fekve, akkor világos lesz, hogy a „síksági marénák vidéke” aranyat jelent. Ha pedig még arról is tudásunk van, hogy az aranyékszereket viselő asszonyokat az „arany országának” nevezték, akkor az egész, eredetileg igen bonyolult trópusról – a „síksági marénák vidékének országáról” – kiderül, hogy csak az

„asszony” szó másképpen történő kifejezésére szolgál. A trópus hasonló visszavezetése eredeti szó-jelentésére bármilyen kontextusból, bármilyen költői egészéből származó trópus esetén elvégezhető.

A költői trópus lebontásakor fellépő másik sajátos nehézség meghatározatlanságából adódik, vagyis abból, hogy lehetetlen eldönteni, vajon két (három stb.) szó-jelentés közül melyik tekinthető a trópus valódi jelentésének. De a különálló és izolált trópus értelmét még ebben az esetben is megfejtethetjük, ellentétes ítéletek segítségével. A lehetséges jelentések valamelyike mindenképpen a trópus valódi jelentése lesz. Csak egy költői műalkotás egészen belüli trópus tehet szert szimbolikus jelentésre, azaz lehet egyidejűleg azonos az első, második, harmadik – és így tovább ad infinitum – jelentéssel. A „megfoghatatlan felhők” trópus pl. önmagában vagy az „emberi akarat számára elérhetetlen felhőként”, vagy „változékony felhőként” értelmezhető, de másképpen nem. Így hát a trópusban mindig egy meghatározott szót helyettesít egy (vagy több) másik.

Ezt a sajátos behelyettesítést *suppositio nominum*-nak, névszói szuppozíciónak nevezhetjük, mindvégig szem előtt tartva, hogy a trópus visszavezetése eredeti szó-jelentésekre csak izolált, a költői kontextuson kívül álló trópusok esetében lehetséges. Másfelől, ahogyan azt fentebb láttuk, egy ilyen visszavezetés bármilyen lehetséges kontextusból származó trópusnál elvégezhető.⁶

A szuppozíció problémájára a skolasztikusok mutattak rá, ők teljes egészében formális oldalról közelítették meg a kérdéskört, a szuppozíció fajait és alfajait szintén teljesen formális módon állapították meg. Mivel a valóságos tudományos vagy költői megnyilatkozásokat bizonyos erőszaktétel árán vissza lehet vezetni formál-logikái alapjukra, ezért minden ily módon nyert ítéletet a szuppozíció bizonyos válfajának lehet tekinteni. Ennek az eljárásnak megfelelően például a trópusban a szupponált szó-jelentést

⁶ Az „eredeti jelentés” terminusa félreértésekre adhat okot, különösen a körülötte lezajlott számtalan vita fényében. Azonban általunk használt értelmezése különösebb nehézség nélkül feltárható. Minden egyes szó alkalmazási köre határtalanul kiterjedt, s egy adott kontextusban ugyanaz a szó kissé másképpen értelmezhető, mint egy másikban. A szó megértése azonban csak akkor lehetséges, ha valamiféle alapvető középponti mag a fogalom minden lehetséges alkalmazásakor változatlan marad. Rendszerint (nem minden esetben) a tudományos nyelv ezt a magot dolgozza át terminussá, ami ily módon bármilyen új és gyakran váratlan szövegkörnyezetből adódó járulékos értelmezési lehetőséget kizár. A formális logika a fogalomnak éppen ezzel a magjával dolgozik. Ezért amikor fentebb az „izolált” szó terminust alkalmaztuk, akkor éppen erre a közös magra mint egy sajátos logikai objektumra gondoltunk. Szigorúan véve persze értelmetlen az „izolált szó” fogalma, hiszen a logika is már egy előre meghatározott, adott „logikai kontextusban” értelmezi a szót. A kontextus határozza meg, hogy a szó központi magjának értelmezése milyen sajátosságok szerint megy végbe, ezek a sajátosságok közelebbi vagy távolabbi kapcsolatban lehetnek a szó magjával, s éppen a kontextus szabja meg e kapcsolat milyenségét.

Tehát, ha a szó megértése csak központi magjának értelmezésén keresztül lehetséges, akkor a trópus esetében még az is bonyolítja a helyzetet, hogy egy adott szót más szavak helyettesítenek. A trópus megértése azonban csak akkor lehetséges, ha a szupponált jelentésen keresztül feltárható az az alap, amire a trópus épül, s ebben a feltételeken eredetinek nevezett szóban racionálisan felfogható annak központi magva. Enélkül, ismétlem, a trópus megértése lehetetlen: csak ily módon lehetséges a költemény, a trópus sajátos struktúrájának megvizsgálása, hiszen másként, ha minden egyes trópus „készpénznek” vennénk, ez azoknak az ellentmondásoknak az ízetlen boncolgatásához vezetne, amelyek tetszés szerint bármelyik trópusban fellelhetők.

az eredeti jelentéssel kell felcserélni, s az $S = P$ formulára kell hozni. Így például a következő versszakból

Fenn a légnek tengerében
Se kormány, se vitorla.
Hangtalan úszik a ködben
Csillagok ünnepi kara.

Egy sor ilyen redukció végrehajtása után ezt az ítéletet nyerjük: „az égen lassan és törvényszerűen mozognak a csillagzatok”, ahol az „ég” („a lég tengere”) fogalma – Raymundus Lullus felosztása szerint – *suppositio personatis discreta* értelemben szerepel, mivel itt nem a szó hangalakja vagy írásképe (*suppositio materialis*), nem is az ég fogalma (*suppositio simplex*) jön tekintetbe, hanem a reális, pontosan meghatározott ég, csak másképpen megnevezve. Ha tehát bármely trópuson belül elvégezhető a szó visszavezetése eredeti szó-jelentésére, akkor ebből következően minden trópus mint a formál-logikai szuppozíció egy sajátos esete fogható fel, s az egyes szuppozíció alfajaira éppen annyi formálisan helyes eset sorolható föl példaként a költői nyelv területéről, mint amennyi a formális logika szabályai szerint elgondolható.

A fentiekből levonható első következtetés tehát így hangzik: *minden trópus rendelkezik egy meghatározott, a szupponált jelentés által valamilyen módon elfedett logikai alappal*. Vagy másképpen: a *költői forma* (trópus) és a *logikai forma* (ítélet, vagyis fogalom) *lényegi kapcsolatban áll egymással*. Mivel a trópus megértjük és fel-fogjuk, mivel a költői alkotás egészében az értelem sajátos játékában gyönyörködünk, ezért kétségtelen, hogy ezek a jelentéstartalmak függenek a logikától. Hiszen minden jelentéstartalom logikai természetű, s ha a formális logika nem minden jelentéstartalom-mal képes megbirkózni, akkor ez a körülmény a logika tökéletlenségét, nem pedig a jelentéstartalom logikán kívüli természetét tanúsítja. Természetesen ezt a függőséget nem okozati vagy funkcionális függőségként kell felfognunk. Ez a viszony strukturális jellegű. A költői formának, mint minden egyéb értelemmel bíró megnyilatkozásnak, logikai alapja van, s erre épül rá egy másik, az adott esetben költői forma, amely az értelem oly mértékű alakváltozását idézi elő, hogy ezzel megértésének módja is átalakul. De ezen a megváltozott értelmezésen keresztül mindvégig átcsillámlik az eredeti szó-jelentés, a maga logikai természetével (tudjuk, hogy a „lég tengere” az „ eget”, a „hegy gyémántos permete” a „vízesést” jelenti).

A trópus értelmezésének általános irányát megadó logikai magon kívül a trópus teljesen önállóan és törvényszerűen fejlődik, olyannyira sajátos módon (élve a logikai forma biztosította szabadsággal), hogy a trópus visszavezetését erre a logikai formára minden esetben a trópus természete ellen elkövetett erőszaknak foghatjuk föl.⁷ A logika

⁷ A formális logika határain belül maradvá, kizárólag annak eszközeit alkalmazva semmiképpen sem dönthető el, hogy az adott mondatot trópusnak vagy logikai ítéletnek (vagyis fogalomnak) kell-e tekintenünk. Pl. Lullus példáját a *suppositio simplex*-re (amikor a predikatív viszony az egész fogalomra kiterjed) „*homo est species*”, ugyanolyan szabályszerű és helyes költői példával helyettesíthetjük: „egy pillanat ajándéka, a véletlen ajándéka az élet” – világos, hogy a predikatív viszony a szubjektum teljes fogalmára vonatkozik. Ugyanígy, a *suppositio materialis*-ra felhozott példa – „*homo*

nyújtotta lehetőségeknek ez a kiaknázása lényegileg mindig művészi jellegű, ennek megfelelő törvények szerint történik. A logika számára közömbös, hogy az „eget” „a lég tengerének”, „kék cirkusz áttetsző levegőjének” vagy „azúrnak” nevezik. A választást egy fogalom különféle megjelölési lehetőségei közül a költői alapeszme egésze határozza meg, benne a trópus nem a szó eredeti, hanem a már szupponált jelentésének tulajdon törvényei szerint épül föl, bomlik ki. Pl. ha az ég „a lég tengeré”, akkor rajta „úsznak” a csillagok stb. Minden trópusnak megvan a lehetősége erre a költői törvényeknek megfelelő immanens önkifejezésre, önteremtésre, de nem mindegyik él is ezzel a lehetőséggel. Ilyenek a tudományos és a pragmatikus nyelv trópusai. Ezek kezdettől fogva eredeti szó-jelentésükre vannak redukálva, s szupponált szavukat sem használják más jelentésben, bár ez a lehetőség a művészi értelmezés lehetőségével együtt mindvégig fennáll.⁸

Megjegyzés: a „lehetőség” itt tehát kettős értelemben értendő:

1. Minden trópusnak megvan a lehetősége a kibontakozásra és egy szélesebb egész meghatározására, a szupponált szó-jelentés törvényei szerint. Pl. a pragmatikus nyelv következő trópusa: „szerzetes az asztalon” (szerzetes = palack) továbbfejleszthető mint „vidám szerzetes”, „szerzetesmenet”, „megboldogult szerzetes” stb., s ekkor költőivé válik.

2. Minden trópus az esztétikai tudat lehetséges (de egyáltalán nem feltétlen) hordozója, vagyis elegendő olyan tárgyi sajátossággal és minőségjeggyel rendelkezik, ami megalapozhat egy lehetséges esztétikai élményt, de hogy megvalósul-e ténylegesen ez az élmény vagy sem, az már nem a trópusától függ, hanem az adott tudat hordozójának kulturális, társadalmi, személyi stb. meghatározottságától. Könnyű belátni, hogy ez a második lehetőség, tehát a trópus esztétikai befogadásának lehetősége csak akkor válik valóra, ha az első lehetőség, vagyis a trópus kibomlása a szupponált jelentés immanens törvényei szerint már megvalósult.

A valóságos vagy potenciális költői kontextusból kiemelt trópus megértése a logikai ítélettől eltérő alapokon megy végbe. A trópus megértése 1) megkettőződik, miáltal a szupponált jelentés a későbbiekben kiszorítja az eredetit („lég tengeré”, „ég” helyett), de csak annyira, hogy ez az eredeti jelentés a dolog (egy meghatározott hic et nunc ég) pragmatikus megnevezésének szféráján kívül, illetve a szó ideális jelentésének (az ég

est vox” – helyébe költői példát is állíthatunk: „Anna névvel áldott meg a keresztség, a szájnak és fülnek legédesebbel.” (Ahmatova.) Ezeket a példákat vég nélkül sorolhatnánk.

Érdekes megjegyezni, hogy mai formál-logika tankönyvek gyakran merítenek példákat a költői nyelv területéről. Pl. Minto a fogalmak mennyiségét olyasfajta példákkal érzékelteti, mint: „vaih a leopárd kicserélheti foltjait?”, vagy „nyugtalan fej, a koronát hordó” stb.

⁸ Annak a szabadságnak a mértékét, amelyet a trópus logikai magja biztosít a szupponált szó-jelentésnek, jól illusztrálják a katakrézis és az oximoron példái, különösen ez utóbbi, amely logikailag egymásnak nyilvánvalóan ellentmondó minőségjegyeket egyesít magában. Minden ilyen esetben azonban az egymást kölcsönösen megsemmisítő fogalmakat vissza lehet vezetni egy bizonyos pozitív fogalomra, az eredeti jelentésre, amely kibékíti az ellentmondásokat, s kijelöli mindegyik szónak a helyét. Az oximoron befogadásakor ez az eredeti értelmezés nem adható meg világosan egy szóban, de mindig világosan érthető a szónak az a nem saját jelentése, amely a trópus alkotja. Pl. az „ékesszóló szavak néma párbeszéde” kifejezés alapján a következőkről nyerhetünk világos elképzelést: itt az „ékesszóló szavak” nem az artikulált hangok révén előálló „szó” eredeti értelmében, hanem mimikai, pantomimszerű gesztusok, sui generis jelek útján megvalósuló mindenfajta gondolat- és érzelmközlés értelmében értendő. Ez igazolja a „néma párbeszéd” szóösszetételt.

általában, az égbolt) szféráján kívül legyen felfogható. A trópus ily módon képes lehet egy elidegenített szó-jelentés megteremtésére. 2) A trópus szupponált és eredeti jelentése egyidejűleg, egyetlen eszkésként kerül befogadásra (a „lég tengere” nem más, mint az „ég”). A trópus megnevezte tárgyat ily módon mind az érzékileg felfogható dolgoktól, mind pedig az eszmei lényeg-világtól elidegenítetté válik, s ugyanakkor mindkettőjük lekötöztetjé. Van benne valami értelemről (eszmetől) és valami tárgytól (képszerűségtől) származó, s mindkettőt teljesíti a maga külön sajátos funkcióját.

A szupponált jelentés abban az értelemben szolgálhat a fantázia alapjául, hogy egy sajátos elképzelt vagy fantasztikus tárgyat („a lég tengere”, „a hegy gyémántos peremete” stb.) teremti, s ennek megfelelő intuíciókkal tölti fel az ideális szó-jelentés elvontságát. Az intuitív kiegészítésnek ezeket a trópusban megvalósuló eszközeit a *fiktív megnevezés elemeinek* nevezem, amelyek minden olyan esetben előfordulnak, amikor egy tárgyat az érzékileg felfogható világ tárgyainak analógiájára neveznek meg vagy írnak le. Miközben fantasztikus jellegük teljességében megmarad, ugyanakkor az anyagi dolgok analógiájára lesznek elképzelhetők, „válnak szemlélhetővé”. A vasorrú bába, kentaur, tündér, Faust, Mephistofeles stb. szavaknak nemcsak az értelmét fogjuk fel, de valóságos emberek analógiájára elképzelést is alkothatunk róluk magunknak. Másfelől, a kacsalábon forgó várat, a purgatóriumot, a repülőszőnyeget stb. az empirikus világ dolgainak analógiájára képzeljük el. Nem minden költeményben lehetjük föl a fiktív megnevezés ilyesfajta elemeit, vagy ha meg is vannak, nincsenek feltétlenül feltöltődve a megfelelő intuíciókkal. Elvileg csak e feltöltődés *lehetősége* fontos. Továbbá, ismét csak nem feltétlenül szükséges, hogy a fiktív megnevezésnek ezek az elemei a vizuálisan elképzelt tárgyat vegyék tekintetbe, ugyanígy lehetséges az akusztikai megközelítés is („mennydörgésszerű dörömbölés”). Vagy pl. a lelki világ tárgyai az empirikus pszichika analógiájára elképzelt elnevezéseket kaphatnak. Mindezekben az esetekben csak a reális valóság *analógiája* jön létre, nem maga a valóság teremődik újjá. Ezért amennyire elvileg fontos a fiktív megnevezés *potencialitása*, éppúgy elvileg *enélkül* is lehetséges a költői műalkotás befogadása. Az eredeti szójelentés („ég”) feladata és rendeltetése abban összegezzhető, hogy meghatározott irányban értelmezi a szupponált szójelentés („lég tengere”) fantasztikus képét.

Természetes, hogy az elsődleges jelentés képpel történő helyettesítésének feladatát a különféle trópusok különböző módokon oldják meg. Egy ilyen klasszifikáció alapjainak lerakásakor ki lehetne indulni abból a középkori hagyományból, amely a szuppozíció alapfogalmát osztotta föl különféle altípusokra. Ekkor azonban nem lenne lehetőségünk túllépni a hagyományos formális logika kereteit, s nem tudnánk a problémák lényegét illetően megközelíteni. Másrészt, az antik poétikákból és retorikákból a jelenkori munkákba minden jelentős változtatás nélkül átvett terminológia hagyományos metaforáival, szinekdochéival, metonimiáival stb. jelentősen elavult, s a kutatás jelenlegi szintjén inkább összezavarja, semmint megvilágítja a problémát. Ebben az értelemben a hagyományossá vált terminológia legalábbis revízióra szorul. Ily módon a trópusok klasszifikációja csak egy módon lehetséges: az eredeti szó-jelentés más, szupponált jelentéssel történő felcserélésének összes lehetséges esetét meg kell vizsgálnunk. A teljesség igénye nélkül és anélkül, hogy további felosztásoknak elejét akarnánk venni, a következő három alapesetet különböztethetjük meg: 1) csak a szupponált jelentés van adva, nincs közvetlen utalás az eredeti jelentésre. Ide tartoznak az olyasféle esetek, mint „a lég tengere” „ég” helyett, mivel ez utóbbi a trópusban egyáltalán nincs megnevezve; „beláthatatlan mező” ugyanezzel az

eredeti jelentéssel; a „hegy gyémántos permete” „vizesés” helyett; „nedves füst” „víz-permet” helyett. 2) Az eredeti jelentés van adva, s a mellette szereplő, illetve vele kapcsolatban levő szó vagy szavak átviszik azt a költői szféra sajátos területére. Pl. „a csillagok ünnepi kara” trópusban az eredeti jelentés („csillagok”) közvetlenül adott, de a mellette álló „ünnepi kara” szókapcsolat megfosztja logikai meghatározottságától, s arra késztet, hogy egészen másként, vagyis – mint minden trópusban – költőileg értelmezzük.⁹ Ehhez a csoporthoz kell sorolnunk az ún. epithetonok minden válfaját is, amelyeket valami okból nem minden poétika tekint trópusoknak. 3) Végül lehetséges az az eset is, amikor a szó közvetlenül adott, és a költőileg elidegenített kontextust létrehozó szókörnyezet hiányzik. Pl. a következő költői kifejezésben: „nem érlel a jövő vágyat”, a „vágy” szó eredeti jelentésében értendő. Ilyen esetekben nincs közvetlen alapunk arra, hogy szupponációról, s következésképpen trópusról beszélhessünk. Itt a szupponált és a közvetlen jelentés egybeesik. De ez a közvetlen megnevezés az esetek többségében egy azt megelőző vagy rákövető trópusból ered, mintegy annak továbbfejlesztése (jelen esetben a „vágy” a „megfoghatatlan felhők”-höz tartozik). A trópusok révén már megteremtett kontextusban ezeknek a közvetlen megnevezéseknek (úgymond „*nulla fokú szupponációknak*”) megvan a maguk helye, s kiveszik részüket a költőileg elidegenített tárgy létrehozásából.¹⁰

B) Kép

A trópusok szupponált jelentéséből létrejön egy sajátos egészlet alkotó más-lét, amelyet *képnek* nevezünk. A kép fogalma azonban alkalmazható egyes, különálló trópusra vagy figurára, sőt egyetlen izolált szóra is, ha az költői kontextusból származik, pl. Iván cárevics, Prométheusz, Durendal kard stb. De mindezekben az esetekben a szó képszerűsége feltételez egy számunkra ismerős kontextust, amelyet ilyenkor hozzáértünk (még ha homályosan is) a szó jelentéséhez. A képet eredetileg egy valamilyen módon lezárt költői kontextus egésze hozza létre. Ezért nevezhetünk képszerűnek egy strófát, egy dalt vagy egy egész költeményt. Emellett megfigyelhető az egyes képek sajátos alárendeltsége és fejlődése.

Másfelől, a kép nemcsak mint a költői kontextus eredménye, hanem mint az összes trópus fölött uralkodó, azokat a maga részéről átalakító egész is felfogható. A kép azért tölthet be ilyen szerepet, mert a maga részéről az adott képben rejlő meghatározott értelem hordozója, amelyet valamilyen módon éppen ez a kép szupponál. Persze a képet itt ismét csak átvitt értelemben, azaz nem az „ábrázolás” szó szerinti értelmében értjük. A kép – olyan sajátos jelentéstartalom, amely a maga részéről még egész sor más jelentést foglal magában. Ezáltal ismét előáll jelölő és jelölt kölcsönviszonya. Csakhogy ami a trópusban a jelölt volt, az lesz itt a jelölő, s ezt nevezzük képnek. A kép tehát e trópushoz viszonyítva a forma, a felsőbb értelmi tartalmakhoz viszonyítva pedig az anyag szerepét tölti be.

⁹ Hasonló példák: „Nézd a felhős szökőkutat: hogy remeg, hamvasan hogy izzik” (Szabó Lőrinc ford.), „éjszakára pici arany felhő szállt, a roppant *szikla* kebelére” (Szabó Lőrinc ford.), „mennyi felhőcskék – örök árva zarándokok”. (Urbán Eszter ford.)

¹⁰ Tudatosan nem érintem ehelyütt a „suppositióra való jog” kérdését, mivel ennek kifejtése önálló munkát igényelne. *N. N. Volkov*: Mi a metafora? c. cikkében megmutatta e kérdés hagyományos megoldásának hiányosságait.

Mivel tehát maguk a képek egymással koordinatív és szubordinatív kölcsönviszonyba léphetnek, ők maguk kezdik az anyag és a forma szerepét játszani, természetesen az általuk hordozott összes értelmi tartalommal egyetemben. Ezért hamis az anyag problémájának az a felvetése (Stoff), amely olyannyira elterjedt a modern, különösen a német esztétikában. Minden forma, saját formájához viszonyítva anyag, az általa átölelt formákhoz viszonyítva pedig forma. Ezért már eleve kudarca ítélték azok a kísérletek, amelyek az anyagot mint tovább nem osztható, állandó egységet akarják fellelni. Csak egy esetben lehet ezt a fogalmat szabályszerűen és jogosan alkalmazni: annak az elvi minimumnak a kutatásakor, ami már költői ismervekkel rendelkezik. A fentebb kifejtettek alapján a szót nem tekinthetjük ilyennek. Művészi lehetőségeket hordoz ugyan magában, de ezek az izolált szóban egyáltalán nincsenek kifejtett állapotban, mint ahogy a szó nominatív, expresszív és más rétegei sem. Mindezeket elnyomja a szó-fogalom értelmének hegemon uralma. Ha egy különálló szót a kulturális tudat költői jelentéssel ruház fel, akkor ez a hozzáértett kontextusok következménye, azaz a szó izolált állapota megszűnik. A szükséges és keresett minimumot a trópusban találtuk meg. Habár a trópuszt is visszavezethetjük valamely logikai fogalomra vagy ítéletre, de ez a visszavezetés mindig mint valami formális (és formálisan helyes) eljárás tudatosodik, s mindig fennmarad egy bizonyos nem formalizálható többlet. Ha erre a többletre rámutatunk, megtaláltuk azt a költői minimumot, amely csak a trópus költői sajátosságainak feláldozása árán osztható tovább. Ezt a specifikumot abban leltük föl, hogy a trópuszt felépítő fogalmak elveszítik elvont jelentést hordozó logikai természetüket, s az értelmi tartalmat megtestesítő, kifejező képpé válnak, amelyben ez a jelentéstartalom konkrét, megfogható testet ölt. Ugy lehet, időnként nehéz felfedezni minden egyes különálló trópusban ezeket a kontextus sugallta sajátosságokat, elvileg azonban ez mindig lehetséges. Ez a konkrét megjelenési forma a tudatot a tárggyal egyetemben egy másik kontextusba helyezi át, amely nem mint valami módon már meglevő, hanem mint egy fantasztikus, teremtet, nem megismerendő, hanem megalkotandó kontextus tudatosodik. A trópusban a fogalom értelme már korlátozást szenved, már ekkor létrejön egy másfajta kontextus lehetősége, de ennek hiányában még nem beszélhetünk költői létről, következésképpen szimbólumról sem. Ezért, ismétlem, trópus nem lehet sem szimbólum, sem allegória, sem hasonlat. Ha az anyag keresésére támad azonban kedvünk, a trópuszt kell annak tekintenünk mint a költői minimum hordozóját, mint ami egymagában erőtlen és gyámoltalan, viszont sok rejtett erőt hord magában. A trópus értelmezhető képként, s a kontextusban valóban azzá is válhat, de éppen ezért szerencsésebb, ha a trópusok összefüggő kontextusát nevezzük képnek. Ennek értelmében a fiktív megnevezés elemeire alapozott intuitív mozzanat hiányozhat is – csak az ilyen feltöltődés *lehetősége* a fontos –, s ekkor maga a kép abban az értelemben lesz teljesen fiktív, hogy semmilyen megfelelő intuitív korrelációval nem fog rendelkezni.

Azonban magát a fiktív megnevezés lehetőségét nem szabad összekevernünk a reális megnevezéssel, vagyis az empirikusan létező dolgok megnevezésével. Erre a tényállásra már régen rámutattak, oly módon összegezve a helyzetet, hogy „a trópus nem tűri a realizációt”. Ennek lényege abban áll, hogy a „képszerűen, azaz a trópusok révén megnevezett dolgok” helyébe nem lehet magukat a dolgokat behelyettesíteni, amelyek felhasználásával a trópus képszerű megnevezései születnek. Igaz, egyes esetekben magán a költeményen belül megtörténhet ez a realizáció (pl. Heinénél a „szív” előbb metaforikusan, majd pedig pedíg reálisan is áttűzel a mellényen), de az így létrejövő komikus felhang

éppen az ilyen átültetés értelmetlenségét húzza alá. Az ilyesfajta realizáció azáltal, hogy a költői tárgyat újfent áthelyezi a költői kontextusból valamiféle más összefüggésbe, általában megsemmisíti a metaforát, egyáltalán a trópus, s ezzel az adott alaphelyzetet is művésziatlenné teszi.

Másfelől viszont a fiktív megnevezés lehetőségének elvi elutasítása, illetve az a kísérlet, hogy a képet egyetlen tetszőleges értelemben interpretálják, úgyszintén végzetes a művészi tartalomra nézve, s a költőileg felfogott jelenséget egy másik, jelen esetben ideális szférába helyezi át. Tehát a kép sem a realizációt, sem az idealizációt nem tűri el. Ebben van a képben testet öltő, a képpel összefonódó költői értelem sajátossága.

Innen adódik, hogy a kép fogalmát attól a szokásos elképzeléstől gyökeresen eltérő módon használjuk, miszerint a kép a fiktív megnevezés elemei által megalapozott vizuális képzet. A képet a mi terminológiánkban olyan egésznek tekintjük, amely átöleli és saját törvényei szerint alakítja a trópusokat, és az ábrázolás és kifejezés nyelvi eszközeit stb. Másrészt, a kép maga a benne foglalt értelmi tartalomtól származó törvények szerint épül fel. A kép az összes értelmi tartalom hordozója is egyben. Ezért azt mondhatjuk, hogy a költemény bármelyik részlete – álljon az tetszés szerinti számú költői trópusból – képnek tekinthető akkor, ha rendelkezik saját, befejezett és tulajdon törvényei szerint megformált értelmi tartalommal. Ilyen minőségben aztán más, szélesebb és gazdagabb kép alkú töelemévé válhat.

Következésképpen a kép-maximum, amely magába foglalja a kép-minimumot, saját értelmi tartalmait is átadhatja neki, ugyanez történik a kép-minimumba bekerülő trópus-sal is. Mivel a költői kontextusból kiemelt trópus mögöttes tartalmába beleérthetjük a költői egész teljes gazdagságát, ezért – ebben az átvitt értelemben – a trópus is képnek nevezhetjük. De ha mindezt a beleértett tartalmat elimináljuk, akkor a trópus megmarad annak az egyszerű suppositio nominumnak, amiről már a fentiekben esett szó. Ha viszont a kép-minimumot, vagyis a vesszakot, a strófát vesszük szemügyre, úgy azt találjuk, hogy ebben a minimális egészbe egyesített trópusok összessége lényegi különbözősége tesz szert a trópushoz képest, mivel itt, és csak itt, először megvalósul, realizálódik a művészi elidegenítettség; és ebben áll a kép elsődleges és legfőbb rendeltetése, amely általában a szimbolikus egész dialektikus struktúráján belül közbülső helyet foglal el trópus és a jelentés között.

A képet egy sajátos jelentés hordozójaként fogjuk föl, ami mintegy közbülső lépcsőfokot képvisel a költői értelem egész teljességének és sajátosságának feltárásához vezető úton. Ennek a teljességnek a tudatosítását azonban feltétlenül kíséri strukturáltságának, bonyolultságának és alkotóelemei tagoltságának tudatosítása is, amelyek egyetlen, teremőleg megalkotott egészben egyesülnek. A jelentés-szint ezért nem teszi semmissé az összes megelőző – persze nem genetikai vagy empirikus értelemben megelőző – fokot, hanem ezeket megőrizve, mélyükig hatolva kerekedik föléjük. Ez a jelentéstartalom ölt testet a képben, aminek létezését kizárólag az igazolja, hogy az értelem megtestesüléséül szolgál. A kép és a jelentés közötti kölcsönviszony általánosságban meghatározza a költői egész felépítését, különböző kölcsönviszonyok különféle típusú költői alkotásra (allegória, szimbólum, hasonlat) jellemzőek. Annak ellenére, hogy ezek mindegyikében a trópusok is, a képek is eltérő szerepet játszanak, a képnek mint sajátos szuppozíciónak egy alapvető tulajdonsága elvileg azonos marad.

Ez mindenekelőtt arra vonatkozik, amit a fentiekben a trópus kibomlásának nevezünk, vagyis a fantasztikus tárgy felépítésének, a szupponált szó-jelentés törvényei szerint. Pl. a következő szintaktikailag zárt négy sorosban

Fenn a légnek tengerében
Se kormány, se vitorla.
Hangtalan úszik a ködben
Csillagok ünnepi kara.*

amit kép-minimumnak tekinthetünk fenti értelmezésünk szerint, trópus a 1. „a lég tengere”, 2. „se kormány se vitorla”, 3. „csillagok ünnepi kara”. Mindegyiküknek megvan a maga mögöttes jelentése, illetve egyetlen jelentésre visszavezethető mögöttes értelme. Így a „lég tengere” az „ eget” jelenti, a „se kormány se vitorla” kifejezés „tulajdon akarától függetlenül”, vagy esetleg „törvényszerűen” jelentéssel bír, a „csillagok ünnepi kara” pedig a „csillagképeket” jelenti. A kép azonban nem az eredeti, hanem a már szupponált jelentéseket hozza egymással összefüggésbe, koordinálja és szubordinálja azokat. Az említett példában a „lég tengere” – ég trópus az alapvető és irányadó, amely meghatározza a rákövetkező „úszik” igét, hiszen ha már tengerről van szó, akkor feltétlenül úszni lehet és nem valahogyan másként mozogni; ezzel teljesen analóg módon a következő szakaszban a „beláthatatlan mezőkön” – ami ismét csak az ég újabb elnevezése – a felhők csapata „jár” (s feltétlenül „jár”). Ugyancsak a „lég tengere” alapvető trópus határozza meg a „se kormány se vitorla” trópus is.

Egy másik példa:

Szobrot állítottam a népemben magamnak:
Nem emberkéz műve, útját gyom nem növi,
Égnek tör s dacosabb, mint amely a hatalmat,
A hős Sándor cárt hirdeti.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Ez a kép-minimum a következő trópus-sorozatból áll: 1. „Szobrot állítottam . . . magamnak”, „nem emberkéz műve”, azaz „hírnévre-dicsőségre tettem szert”; 2. „Útját gyom nem növi”, vagyis e dicsőség örök; 3. „Égnek tör s dacosabb, mint amely a hatalmat, A hős Sándor cárt hirdeti.”, ez a dicsőség tehát a cárnál is nagyobb. A szupponált szó-jelentések itt is egész képpé egyesülnek. Az alaptrópus, a „nem emberkéz emelte szobor” határozza meg a kép további kifejlését, s igényli a hozzávezető „utat”, a térbeli viszonyok „magasabb” – a szó eredeti értelmében – megjelölését.

*M. Lermontov *Démon* c. poémájának részlete. vö. Radó György fordítását:

Fenn a légnek tengerében,
Nincs vitorla, nincs irány,
Fellegek közt leng az égen
Csillagforma, fényvirány.

A kép-minimumban tehát megtörténik a szupponált szó-jelentések egyesülése, azonban a háttérben mindvégig látható és valóságosan érzékelhető marad mindegyikőjük eredeti szó-jelentése is.¹¹ Az egyesülés, következésképpen a kép értelme is abban áll, hogy ezt az eredeti jelentést a szuppozíció eszközeivel elidegenítetté tegye. Ezzel az is világossá lesz, hogy mely esetekben játssza a trópus nemcsak potenciálisan, hanem valóságosan is a költői tárgy szerepét: csak akkor, ha már kibomlott képpé lesz, illetve, ha a képben alárendelt szerephez jut. A tudományos és a pragmatikus nyelv trópusai nem élnek ezzel a lehetőséggel, nem viszik át az eredeti szó-jelentést más kontextusba, s megmaradnak *üres* költői lehetőségeknek. A továbbiakban az ilyen kép-minimumhoz csatlakozhat a költői egész alapeszméje, s ekkor a kép-minimum minden trópusa már mint a kép-maximum bizonyos részének hordozója fog tudatosodni, ami a maga részéről szintén egy sajátos szuppozíció. Erről azonban a későbbiekben lesz szó.

C) Szimbolikus értelem

Fentebb megmutattuk, hogy a kép-minimumok magasabb egységeken (pl. dal) keresztül végül a költői műalkotás egészévé egyesülnek, amelyet egyébként szintén tekinthetünk képnek. Széles értelemben tehát a kép nem csak trópusokat egyesítő eszközként fogható föl. A benne lappangó mögöttes tartalmakat a kép egyszersmind értelmezi is, és egy közös szférában egyesíti, amelyet a „*tartalom*” (Gehalt) terminussal illetünk, s amelyen a költői egészben szemlélhető mögöttes tartalmak egész gazdagságának összességét értjük. S mivel pedig minden költői alkotás alapstruktúráját az értelem és a kép közötti kölcsönviszony határozza meg, ezért a Gehalt megtestesülésének különféle esetei, vagyis a költői műalkotásnak különféle típusai lehetségesek. Három alapvető típust említhetünk: 1. *allegória*, 2. *hasonlat*, 3. *szimbólum*. Fejtegetéseinket a szimbólum jelentésének vizsgálatára korlátozzuk.

Az első, amit feltétlenül meg kell jegyeznünk, hogy szimbolikus Gehalt csak az egész költői műből származhat. Egy önmagában álló, izolált trópus nem lehet szimbolikus, ha nem értendő mögéje egy reális vagy potenciális költői kontextus. Ha a trópus mögött ilyen kontextus áll, akkor minden trópusban jelen van az általános értelem egy bizonyos része, ami az összes többit magával vonzza, s szimbolikussá, vagyis sokjelentésűvé teszi a trópusot. Ezt a következőképpen kell értenünk: az izolált trópus egy eredeti szó-jelentéssel rendelkezik, a kép-minimumban azonban a trópusnak ez az egyedüli jelentése elveszítheti meghatározottságát, vagyis megértése ellentétes ítéletet feltételez; a szimbólumban viszont a trópus felülkerekedhet ezen a meghatározatlanságon, s – saját maximális meghatározatlanságán túl – ismét jelentésre tehet szert. Az értelem transzfinítív jellegét a képben, s ezért a képet alkotó trópusban is a szimbólum specifikus ismérvének tekinthetjük.

¹¹ Példaként érdemes megemlítenünk, hogy a „Démon”-ból fentebb idézett négy sorban az eredeti jelentések területére közvetlenül csak a kép utolsó szava – „*csillagok* ünnepi kara (хоры стройные светил) – révén történik meg az áttörés, amelyet mindazonáltal szókörnyezete szintén elidegenítetté tesz. Az áttöréssel, illetve a szupponált és eredeti szó-jelentések széttagoltságával egyetemben a képben jelen van ezek egysége is. A trópus kettős természete megszüntetve örződik meg a szimbólumban.

Másodszor, éppen amiatt, mert ezt a transzfinitív jelleget, mint egy *teljesen meghatározott sokféleséget* fogjuk fel, ennek megvan a saját felépítése, amely más típusú sokféleségektől megkülönbözteti. Az értelmi tartalmakat hordozó képek, s így maguk ezek a tartalmak sem önkényes viszonyba rendeződnek egymással, hanem a költemény, a darab költői alapkoncepciójának megfelelő teljesen törvényszerű folytonossági, hierarchikus és viszonyossági rendben. Az ezeket összefogó szálát „történetnek” (Inhalt) vagy szüzsének nevezhetjük, a képek elhelyezkedését megszabó „sémát” értve ezen. Így pl. a Faust, mint vitathatatlanul szimbolikus kép szüzséjét, néhány mondatban ki lehet fejezni. Ekkor azonban a goethei Faust szimbolikussága elesik, mivel így az összes mögöttes kép és értelmi tartalom, valamint minden ezekkel kapcsolatos mozzanat kirekesztődik a műből. Ez lényegét tekintve racionalizáció, vagyis *kizárólag* a költői mű logikai alapjainak a kiemelése. „Csak a szüzsé” – a költői értelem kasztrációját jelenti. Másfelől azonban, erre a logikai alapra is szükség van, hiszen ez tartja össze képek és értelmi tartalmak összességét.

Harmadszor: meghatározatlanságukon túlemelkedve a szimbolikus értelmek mögöttes tartalmai egy bizonyos szigorúan meghatározott sorrendben helyezkednek el, ez azonban különbözik a szüzsétől. Ezt az új rendezőelvet a műalkotás „*alapeszméjének*” nevezhetjük. Megvilágításul egy példa: ismeretes a Faust népi legendája, illetve Marlowe, Goethe, Klinger és mások Faust-feldolgozása. Noha ezek szüzséje különböző, mégis mindegyik Faust Faust marad. Nem a szüzsé rokonítja őket, hanem az, amit a Faust – illetve általánosságban minden műalkotás – *alapeszméjének* lehet nevezni. S míg a szüzsé a képek egyszerű egymásrakövetkezését foglalja egybe, addig az alapeszme az egymással összefüggésben létező mögöttes értelmi tartalmak sokféleségét egyesíti. Tehát a köztük levő különbség tárgyi jellegű, ugyanakkor azonban *több is, mint pusztán* tárgyi különbség. Befogadásuk lényegesen eltérő módon zajlik. A szüzsét egy tőle független sokféleséget átfogó formális egységként *értjük meg*, amely sokféleség számtalan lehetséges képet képes magába fogadni. Az eszmét a tőle elválaszthatatlan képben *szemléljük*, olyan egység ez, amely minden egyes részletben a maga teljességében van jelen úgy, hogy többé még a részlet fogalma sem alkalmazható rá. A szüzsé kiemelése az őt magabafoglaló művészi egészen elkövetett erőszak útján történhetik. Az eszme szemlélete egy sajátos intellektuális intuíció, mintegy az értelmi látás közvetlen adottsága. Ez teremti meg első ízben a költői befogadást, ez a költői műalkotás leglényegesebb, a költeménytől elválaszthatatlan sajátossága. Meghatározó alapként ismét csak a legkülönbélebb környezetben, különböző képek kíséretében fordulhat elő. Goethe Faustja és Klinger Faustja, s mégis mindkettő Faust! A képtől elválaszthatatlan eszme teljesen konkrét, nem vetkőzi le testet öltött formáját, ezért is különbözik a „csak értelemmel felfogható” filozófiai eszmétől.

Az alapeszme köré csoportosuló, vele és a képpel összefonódó értelmi tartalmak az eszmének alárendelt sorokba rendeződnek. Az önálló és izolált szüzsé, miután kiemelését végrehajtottuk, közömbös aziránt, hogy milyen jellegű képek töltik föl. Ezért lehet például a szüzsé megváltoztatása nélkül megírni a Faust paródiáját. De az eszme mint értelmi minőség nem közömbös a szüzsével szemben. A szüzsé elsődlegesen az eszme fejlődésének törvényszerűségeit követve rendeződik és tagolódik. A szüzsé kibomlása szerint időbeli egymásutániságba rendeződő képeket ismét csak az eszméből fakadó és azt kísérő értelmi tartalmak töltik meg.

A költői szimbólum általános vonásaiban felvázolt struktúrája különlegesen bonyolult, s a maga részéről sajátos szimbolikus mögöttes tartalmakból és ismét csak bizonyos

szuppozíciókból tevődik össze. Ezért most először is a szimbólum értelmi tartalmának sokaságára vonatkozó fenti állításunkhoz kell visszatérnünk. Ezt a sokaságot mindenekelőtt a költemény alapeszméjével egyetemben, következésképpen a mű teljes befogadása-kor tudatosítjuk. A költői nyelvet a prózáitól elválasztó alapvető különbsége is abban összegezhető, hogy a mögöttes tartalmak sokaságának ez a lehetősége mindenképpen megvan benne, függetlenül attól, hogy realizálódik-e vagy sem. Ha realizálódik, ha a mű valóban szimbolikus, akkor a mögöttes tartalmak sokasága minden kép-minimumra, minden trópusra kiterjed. A tartalmat (Gehalt) a trópusból és a képtől elválasztó alapvető különbség abban van, hogy benne (ti. a tartalomban) a mögöttes tartalmak nem a trópus eredeti szó-jelentését, hanem szupponált jelentését kísérik. Vagyis a szupponált jelentés ez esetben egy sor egyéb lehetséges jelentésre utal, ezeket szimbolizálja. Feltételeken *supposito significationum*-nak nevezhetjük ezt a jelölést, terminológiailag megkülönböztetve a trópusbeli mögöttes tartalmaktól, a *suppositio nominum*-tól. A kép-minimumban bajosan találhatnánk ilyen mögöttes tartalmat anélkül, hogy ne értenénk hozzá mindazt, amit már az egész alapján tudunk.

A kép-minimum, mint fentebb említettük, a szupponált szó-jelentésekből fantasztikus tárgyat konstruál. Ez a tárgy már elidegenült, egyaránt kívül áll a dolgok *hic et nunc* megnevezésén, illetve a szó-fogalom idealitásán, vagyis már költői jellegű. Ezzel együtt azonban a kép-minimum értelmezési irányát, s következésképpen szerepét és rendeltetését is az egész szabja meg. A fentebb idézett négysoros csak kép, nincs még szimbolikus értelemmel felruházva. Csak ha elolvastuk, vagy ismerjük az utána következő három szakaszt, áll módunkban az elsőt is szimbólumként felfogni. Ekkor mind a kép-minimum egészében, mind pedig a képet alkotó minden trópus szimbolikus értelemre tesz szert. Másrészt éppen a trópusok *suppositio nominum*-a hozza létre a költemény értelmét a *suppositio significationum* révén. Így szuppozíciók sorozatán keresztül valósul meg kép és értelem szükségszerű összefonódása, tökéletes egysége és szétválaszthatatlansága, ami a szimbolikus költemény szükségképpeni feltétele. A költemény nekünk szóló üzenetét csak szavak specifikus és megismételhetetlen „kötésén” keresztül foghatjuk föl, ez a kapcsolat egyáltalán nem közömbös a költemény, de teljes mértékben az a logika számára. Mi köze ez utóbbinak ahhoz, hogy az ég fogalmát a „lég tengere”, vagy a „kék cirkusz áttetsző levegője”, vagy az „azúr”, vagy bármilyen más kifejezéssel jelöljük? A költeményben viszont minden trópus és minden egyes szó kiválasztását a mű alapeszméje határozza meg, ezek tehát nemhogy nem közömbösek a mű iránt, hanem a maguk módján szigorú pontossággal meghatározottak.

De nemcsak a trópus szupponált jelentései vesznek részt a szimbolikus értelem megalkotásában, hanem az egész trópus a maga teljességében. Míg az előbbiek a költői eszme megalkotásában vesznek részt, addig a lényegileg jóval racionálisabb és logikusabb természetű eredeti jelentések a szüzsé létrehozásában működnek közre. Ennek az *Inhalt*-nak a kiemelése nem jelenthet egyebet, mint az egész költeményt saját logikai vázára csupaszítani, számításán kívül hagyva, ignorálva és félretolva az alapeszmét és a szimbolikus értelmi tartalmakat. Természetesen, mint ezt fentebb megmutattuk, az eszme szabályozza és irányítja a szüzsé meghatározott elrendeződését. De a már megalkotott szüzsé többé-kevésbé önállóan is kiemelhető. A trópus eredeti szójelentésére történő redukálása, amelyet egy képen, képek sorozatán, végül az egész költeményen végrehajtunk, adja meg a költemény szüzséjét. Ez a költemény jellegétől függően meglehető-

sen sokféle lehet, a bonyolultan tagolttól (mint pl. Goethe *Faust*jában vagy bármelyik szimbolikus tragédiában, illetve epikus költeményben), a viszonylag igen egyszerűig (pl. a *Démon*ból általunk idézett részletben). De bármilyen legyen is, mindig az eszme szabja meg a trópusok, kép-minimumok elrendeződésének általános irányát úgy, hogy a hozzáértett eredeti jelentés feltárja a költemény logikai vázának gazdagabban strukturált egészéhez való tartozását, miközben létre is hozza azt. Így hát a trópus eredeti jelentésén keresztül létrejövő szűzsé (vagy részei) kibomlását *suppositio positionis*-nak, helyzeti szuppozíciónak nevezhetjük (természetesen itt csak a szűzsé határain belüli helyzetről van szó).

Mivel az eszme a szimbolikus mögöttes értelmi tartalmak transzfinitív jellegének általános irányát szabja meg, s ezáltal lehetővé teszi, hogy eme transzfinitás a költemény minden képében vagy trópusában szemlélhető legyen, ezért tovább ez a transzfinitás nem tárható fel, mivel mind maga az eszme, mind pedig a képek és a trópusok csak általánosságban adják meg azt az irányt, amelyben ezeknek a mögöttes tartalmaknak el kell rendeződniük. A kontextusban minden trópus eljátszhatja egy saját környezettel rendelkező „kisebb eszme” szerepét. Semminemű analízis nem lehet képes arra, hogy kimerítse ezt a transzfinitást. Ezt a sajátos iránymutatást viszont mindig felfogjuk a költemény elmélyült befogadásakor. Itt ismét egy szuppozíció áll előttünk, amelyet „*suppositio demonstrationis*”-nak, irányadó szuppozíciónak nevezhetünk. Abban különbözik a *suppositio significationum*-tól, hogy míg ez utóbbi a trópusban és a képben szemlélhető mögöttes tartalmak sokaságának lehetőségét csak konstatálja, addig a *suppositio demonstrationis* megadja ezen értelmi tartalmak értelmezésének – az eszméből fakadó – általános irányát is.¹²

Néhány esetben úgy tűnhet, hogy lehetőség van a mű alapeszméjétől független, autonóm értelmezésre, tehát létezhetnek autonóm értelmi tartalmak. Az ilyen mögöttes értelmezés lehetősége minden esetben végső soron a költő reális, empirikus személyiségére, életrajzi, társadalmi, kulturális meghatározottságára vezethető vissza. Lermontov *Vitorla* c. költeményében például minden értelmi tartalom „a lélek örök, fáradhatatlan törekvésének” eszméje körül csoportosul, de lehet ezt a művet életrajzi szemszögből is értelmezni, mint Lermontov hangulatára vagy életének egy meghatározott eseményére történő utalást. Nem kevésbé meggyőző az *Arion* c. vers példája sem. Ez a szimbolikus alkotás, ahol a minden értelmi tartalom a költő különleges, sőt misztikus elhivatottsága körül sűrűsödik össze, a kivégzett dekabristák, illetve magának Puskinnak a sorsára történő célzásként is értelmezhető. Az ilyesfajta, mostanában igen elterjedt értelmezéseket („a költő ezt és ezt akarta mondani”) a lehető leghatározottabban el kell utasítanunk. Nem az a fontos, hogy mit „akart” vagy „mit szándékozott” mondani a költő, hanem az, amit ténylegesen mondania sikerült, ami viszont minden életrajzi vagy személyes útmutatás nélkül is a rendelkezésünkre áll. Lehetséges, hogy ezek az adatok biográfiai vagy pszichológiai szempontból érdekesek vagy szükségesek, az esztétikai befogadás szempontjából viszont a legjobb esetben is közömbösek. Természetesen a *Vitorla*ban mint lírai

¹² Mindabból, amit a fentiekben elmondtunk, az is következik, hogy a *suppositio demonstrationis*-ról csak a költői mű egészére vonatkozóan beszélhetünk, mint néhány trópus vagy kép olyan sajátos jelentéséről, amely feltárja a mű alapeszméjét, más képeket és trópusokat megfelelő megvilágításba helyez, s megteremti annak lehetőségét, hogy ezekben újabb mögöttes értelmi tartalmak sokaságát szemlélhessük. Ilyenek például a tragikus monológok egyes részletei (pl. a Hamlet-ben a „Lenni vagy nem lenni”), avagy más esetben a költemények egyes szavai.

műben, vannak magára a költőre irányuló vonatkozások, de azért semmiképpen sincs alapunk arra, hogy ebben, vagy más ezzel analóg esetben a költőt egy empirikus hic et nunc személyiséggel helyettesítsük be, vagyis egy sajátos típusú *suppositio personalis*-t (természetesen a közhasználatú *suppositio personalis* terminustól eltérő értelemben) hozunk létre. A lírai műben maga a költő is mint önmagához viszonyított más-lét, mint esztétikai vagy költői személyiség van jelen. Márpedig, ha ez így van, akkor az autonómnak látszó értelemi tartalmakról is kiderül, hogy a költemény alapeszméjével kapcsolatosak, különféle viszonyhelyzetben állnak vele.

Még egy, a fentiekben felsorolt szuppozíciókat tovább árnyaló szuppozíciós szféráról kell szót ejtenünk. Az allegóriától és a hasonlattól különböző költői szimbólum ugyanis ezeken a határokon belül különféle variációkat alkothat – miközben megőrzi szimbolikus jellegét. Így pl. egy romantikus, illetve egy klasszikus szimbólum a maga sajátos módján rendezi el mögöttes tartalmainak sokaságát. Még ha a „romantikus” minősítést nem poétikai kategóriaként, hanem pusztán a német romantikus iskolára szűkítve alkalmazzuk, akkor is nyilvánvaló, hogy amit például Tieck vagy F. Schlegel „hangulati” költészetnek nevez, az egy sajátos szuppozíció. A műalkotás efféle értelmezésének a szuppozíciók elmélete szolgáltathat alapot, amely az adott kifejezésen belüli mögöttes tartalmak különleges típusaival foglalkozik. A romantikus szimbólum a maga módján fejezi ki a benne rejtőző mögöttes tartalmak sokaságát, a klasszikus úgyszintén. Ugyanígy különböznek egymástól a különféle mögöttes tartalmak szupponálásának kifejezései és módjai az eposzban, a lírában vagy a drámában. Itt azonban csak a probléma jelzésére, illetve vázlatos körvonalazására van lehetőségünk anélkül, hogy a szimbólumok klasszifikációjára, illetve az ennek során felmerülő kérdések megválaszolására kísérletet tennénk.

Még mielőtt konkrét példán illusztrálnánk a szuppozíciók különféle típusait, megkíséreljük tisztázni, hogy a fentiekben milyen, egymástól eltérő jelentésekben kellett szükségképpen használnunk a „kép” fogalmát.

A) A terminus első értelme a trópus vagy a trópusbeli szó „*képszerűségét*” jelentette, s ezt a „*képszerűséget*” az eredeti logikai fogalommal állítottuk szembe. Itt arról volt szó, hogy a költőileg elidegenített kontextus lehetőségének megteremtése céljából a szónak ezt az eredeti jelentését más szóval kell felváltani. Gusztav Spet ezt az eljárást „*algoritmusnak*” nevezi, azaz a felcserélések és helyettesítések meghatározott szó-műveletének, amelynek az a rendeltetése, hogy a szó-jelentést kiszakítsa a logikai kontextusból – amelyben a fogalom kizárólag létezni képes –, s költői kontextusba helyezze át. Így a szavaknak egy meghatározott kiválasztása által létrejöhet a *fiktív megnevezés*, vagyis a fantasztikus tárgy felépítésének lehetősége az érzékileg felfogható világ analógiájára. Ennek megfelelően a trópusnak azokat az oldalait vagy részleteit, amelyek a tárgy ezen kvázi-érzéki természetét meghatározzák, a fiktív megnevezés alkotóelemeinek neveztük.

B) Másodszor a *kép-minimum* terminust vezettük be, amelyet a trópusokat átfogó szintaktikailag megformált egészként (egyszerű, bővített, összetett mondat stb.) értelmeztünk. A trópus itt először kap lehetőséget arra, hogy realizálja a költőileg elidegenített kontextus, illetve a fantasztikus tárgy megteremtésére irányuló potenciáit. Mint fentebb említettük, ebben a szférában zajlik le a trópus kibontakozása. Tehát a kép-minimumot potenciáit megvalósító trópusnak is nevezhetjük, amely azonban még szoros kapcsolatban áll a kép-minimumot alkotó, s általa összefogott trópusok eredeti szó-jelentésével.

C) Harmadszor, bevezettük a *kép-maximum* terminusát, amit három különböző értelemben használtunk. Először, a kép-minimumok sorát átfogó és egyesítő, s – mint ez a szimbólumban szükségszerű – belőlük konstruált egészként értelmeztük. Ebben az értelemben a kép-maximum lehet versszak, strófa stb., ha ezek önálló és önmagukban megálló szintaktikai egységekből tevődnek össze. Ez a kép-maximum a kép-minimumok számára forma, de anyag is lehet egy másik, nálánál tágabb és gazdagabb kép-maximum számára, ami a maga részéről ismét anyaggá válhat stb. A képek ilyen fokozási lehetősége szolgáltatja a kép-maximum második értelmét. Ebben az értelemben lehet dal, fejezet, stb. A kép-maximumnak mindezek az esetei abban különböznek lényegileg a kép-minimumtól, hogy bennük a trópus eredeti szó-jelentése elveszíti szupponált jelentéséhez fűződő kapcsolatát. Az eredeti szó-jelentés háttérbe szorul, és csak halványan tudatosul, a képből egyre erőteljesebben jelentkező mögöttes tartalmak pedig felsorakoznak a szupponált szó-jelentések mögött. Végül a kép-maximum utolsó jelentésében átöleli a többi kép összességét, és egész költeménnyé növekszik. Ekkor válik szimbolikus képpé, amely a szimbolikus tartalom egész értelmi gazdagságát képes kifejezni. Mivel ez az egész gazdagság végső soron a trópusokon keresztül jut kifejezésre, ezért az ilyen kép-maximum számára már egyáltalán nem fontos az eredeti szó-jelentés, s a képből szemlélhető, illetve mögötte felfogható összes értelmi tartalom a szupponált szó-jelentések szerint rendeződik el. Ily módon valósul meg a költői kép dinamikája.

A fenti gondolatmenet – amely a költői mű egész struktúráját mint szuppozíciót fogta fel – a költői szimbólum vizsgálatának, azaz elvi szempontú elemzésének az eredményeként született. Felvetődik a kérdés, vajon alkalmasak-e ezek az eredmények egy konkrét műalkotás megközelítésére, igazolást nyernek-e, avagy kudarcot vallanak az ezen a gondolati úton nyert következtetésekre. Egyfelől a konkrét műalkotás, éppen konkrétsága okán, jóval gazdagabb különféle „saját” tulajdonságokban, amelyek a művet azzá teszik, ami. Másfelől az itt említett lehetőségek közül nem kell feltétlenül az összesnek előfordulnia minden egyes alkalommal. Az ideális lehetőségek mindig szélesebbek reális megvalósulásuknál. Ily módon egy sajátos kontroverzia áll elő minden alkalommal, amikor az elvi analízis reális alkalmazást nyer. Ezért most sem kell visszarettenünk az alkalmazás során esetlegesen felmerülő komplikációktól, sőt, ha ilyenek előállnak, az csak hasznára válhat az elvi analízisnek, mivel ekkor mód nyílik a szükséges pontosítások és finomítások megtételére, feltéve persze, hogy az elvi álláspont helyes volt, és az analízist szabályszerűen végeztük.

Példaként négy szakaszt választottunk a *Démonból*, amelyek egy szimbolikus értelemmel felruházott, tökéletesen befejezett részletet, egy kép-maximumot alkotnak. Az egész költemény kontextusa még újabb tartalmakkal gazdagíthatja ezt a részletet, azonban már ilyen kiszakított formában is elegendő anyagot szolgáltat az illusztrációhoz.¹³

¹³ A sorok Radó György fordításában:

Fenn, a légnek tengerében,
Nincs vitorla, nincs irány.
Fellegek közt leng az égen
Csillagforma, fényvirány.

- I Fenn a légnék tengerében
Se kormány se vitorla.
Hangtalan úszik a ködben
Csillagok ünnepi kara.
- II Beláthatatlan mezőkön
Jár az égen nyomtalan
A megfoghatatlan felhők
Bodrozódó csapata.
- III Elválást és viszontlátást
Nem kísér ott öröm s bú;
Nem érlel a jövő vágyat
Nem fájdalmas ott a múlt.
- IV Gyötrő fájdalom óráján
Tudd, hogy vannak csillagok,
Ne érezd át a föld baját
Gondtalan légy, mint azok.

Először is vegyük szemügyre a suppositio nominum-ot az első szakaszban. A trópusok és eredeti jelentésük a következő: „a lég tenger” – „ég”; „se kormány se vitorla” – „saját akaratától függetlenül” vagy lehet még „törvényszerűen”; „csillagok ünnepi kara” – „csillagzatok”. Az eredeti jelentések logikai váza tehát ekképp összegezhető: „Az égen törvényszerűen mozognak a csillagzatok (vagy csillagok)”. Ezen a logikai alapon fogja össze a szakasz egésze a szupponált szó-jelentéseket egyetlen befejezett kép-minimummá. A domináns trópus a „légnék tenger”, ennek törvényei szerint épül föl az egész kép; a trópus kibomlik, s a tengeren végbemenő mozgás megjelöléséhez az „úszik” szóra, annak

Ott fenn nyom-nem-hagyva járnak
Láthatatlan rejteket
Foghatatlan égi árnyak –
Bodros felhőrétegek.

Elmenendő, megleendő
Nem derült ott s nem borult,
Nem kelt vágyat vélt jövendő
S nem fájdalmas ott a múlt.

Hogyha szíved vészről vérző,
Csak tekintsd a csillagot
Légy a földit meg nem érző
S rendületlen, mint az ott!

Saját, szövegű fordításunkat közöljük, mivel ez a műfordítás nem alkalmas arra, hogy segítségével a cikk szerzőjének gondolatmenetét szemléltessük. A ford. megjegyzése.

jelzéséhez pedig, hogy ez a mozgás a tulajdon akarattól és vágyaktól függetlenül zajlik, a „se kormány se vitorla” megjelölésre van szükség.

A második szakaszban előforduló *suppositio nominum* ismét az „égen” eredeti jelentésének egy másik trópus révén szupponált változata: „Beláthatatlan mezőkön”. Az első szakasz trópusától abban különbözik, hogy itt a szupponált jelentés mellett azonnal feltűnik az eredeti jelentés is: „jár az égen nyomtalan”; a „felhők” eredeti jelentését a hozzátartozó „megfoghatatlan” és „bodrozódó csapata” kifejezések teszik költőileg elidegenítetté. Egyedül a „megfoghatatlan” szó jelentése ejtethet gondolkodóba bennünket. Vajon hogyan kell érteni? Vagy azért „megfoghatatlanok” e felhők, mert szüntelenül változtatják alakjukat, vagy pedig azért, mert függetlenek az emberi akarattól. Mindkét esetben azonban a második szakasz logikai váza a következő tétellel írható le: „Az égen nyomtalanul és szabadon mozognak a felhőcsoportok”. Ismét csak a szakasz kép-minimuma egyesíti a szupponált jelentéseket egyetlen lekerékített képpé. A „beláthatatlan mezők” trópus kibomlása teszi szükségessé, hogy a mozgást itt a „jár” szóval jelöljük; a mezőkön már „nyomtalan” mozgásról is beszélhetünk, míg az első szakaszban ezt felesleges lett volna megemlíteni, mivel a tengeri mozgásnak soha sincs maradandó nyoma.

● A harmadik szakasz nem tartalmaz újabb *suppositio nominum*-ot. Rendeltetése abban áll, hogy továbbviszi a megelőző szakaszok kibontakozását, illetve megszemélyesíti a „felhőket”. E megszemélyesítés törvényszerűségét igazolja, illetve már előkészítette a „jár” szó; a felhők tudatosan mozognak, mint az emberek. A megszemélyesítés egyoldalúan és tagadó formában történik: „Nem érlel a jövő vágyat, Nem fájdalmas ott a múlt.” Ezzel a képpel tehát az összes trópus elveszíti meghatározottságát, s lehetőség nyílik arra, hogy a „megfoghatatlan felhők nyomtalan mozgását” az örök törvényszerűségek elleni harcról történő tudatos lemondásként, illetve egy ebből fakadó háborítatlan nyugalomként értelmezzük. A kibomlott kép-minimum kép-maximummá válik. Tehát immár egy bizonyos szűzséről (*Inhalt*), *suppositio positionis*-ről is beszélhetünk. A második szakasz szűzséjében kapcsolódik a harmadikhoz, a „jár”, „megfoghatatlan” szavak révén előkészíti azt, aminek megfelel a harmadik szakasz „elválás és viszontlátás” kifejezése. Az idézett négy szakasz egésze persze nem rejthet magában túlságosan bonyolult szűzsét, hiszen maga a kép rendkívül korlátozott és szűk terjedelmű.

A negyedik szakaszt – amely konkrét, élő személyhez fordul – az allegorikus első részhez fűzött pusztá erkölcsi tanulságnak tekinthetnénk, mint az állatmesékben, ha az előző háromhoz fűződő kapcsolatát *mechanikusan* kezdenénk értelmezni. Ha nem tudunk felülkerekedni az ilyen értelmezésen – annál rosszabb ránk nézve. Legyen csak ez az az erkölcsi tanulság, amellyel a Démon fordul Tamarához. De maga a költemény minden jogot és alapot megad arra, hogy a művet szimbolikusan értelmezzük, csak nem egy mechanikus, hanem egy *eszméi* kapcsolatban kell tudnunk megtalálni azt a szálát, amely a negyedik szakaszt a megelőzőkhöz fűzi. Ekkor egyrészt megváltozik a felhők megszemélyesítése: „nem érzik át a Föld baját és gondtalanok”; másrészt az első szakasz tökéletesen új és szinte váratlan értelmet nyer. A trópusok szupponált jelentései mögött újabb értelmi tartalmak (*suppositio significationum*) rendeződnek el, s az egész az eszme teljességének megfelelően új megvilágításba kerül. A kép-maximum kép-szimbólummá válik. Ezáltal lehetővé lesz, hogy az első és második szakasz ellentétét mint a csillagok *harmonikus* mozgásának, illetve a felhők *megfoghatatlan* mozgásának ellentétét észrevegyük. A törvényszerűség van itt szembeállítva a szabadsággal! (A felhők gondtalansága!)

Ezek a szavak a *suppositio demonstrationis*, az alapeszmére utaló szuppozíció szerepét játsszák. És ekkor megteremtődik annak a lehetősége, hogy „a csillagok ünnepi kara” (nem pedig az eredeti szójelentés, az „ég”), illetve a „megfoghatatlan felhők bodrozódó csapata” kifejezések mögött különféle embertípusokat fedezhessünk föl, egyrészt a sors meghatározta, másrészt az ezen a meghatározottságon felülkerekedni tudó, saját reményeitől és fájdalmaitól megszabadulni képes személyiség típusát (*suppos. significatum*); avagy a kozmoszban érvényesülő két szembenálló világerőt mint két különböző emberi, illetve kozmikus célratörést pillantsunk meg, és így tovább, ad infinitum, hiszen a szimbolikus értelmi tartalmak elvileg kimeríthetetlenek. Ezek még további árnyalatokkal gazdagodhatnak, ha ezt a négy szakaszt a *Démon* c. poéma kontextusának egészében vesszük szemügyre. Ekkor „vallásos”, s esetleg még másfajta értelmezésekre is lehetőség nyílik. „A szimbólumok megfejtői maguk felelősek az eredményért.” (Oscar Wilde)

(Fordította: Orosz István)

(А. Губер: Структура поэтического символа. In: «Художественная форма.» Сб. статей. М., 1927, стр. 195–155.)

A LÍRA MINT A MŰVÉSZI NYELV VÁLFAJA

(Szemantikai etüdök)

(Rövidítve)

Jó néhányszor panaszolták már, hogy korunk nem kedvez a lírának. Az esztétikai normák területén olyan jelentékeny fordulat ment végbe, hogy szükségszerűvé vált a líra elméletének bizonyos fokú megújítása is. Az individuális, ún. „szalon-költészettől” eljutottunk a koncerttermekben előadható versekhez, az ún. „színpadi költészethez” és a *Világkönyvtár* számára készülő versantológiákhoz; olyan verssorokhoz, melyek „szűrő-sak és fontosak, mint a fogpiszkálók” – (Majakovszkij szavai). Miután mindennapos szokássá vált a nyomtatott és a ki nem nyomott költemények nyilvános előadása; szavalókórus-stúdiók, „előadói színházak” keletkeztek, megnőtt az elméleti érdeklődés is a deklamáció iránt.

Új lírai műfaj van kialakulóban, amely lehetséges, hogy az ókori görög kardal-költészethez fog hasonlítani, és új ditirambust hoz létre. Ennek az újra felfedezett ditirambusnak az első darabjai – Blok: *Tizenketten* (1918), Hlebnyikov: *Zangezi*, Majakovszkij: *150.000.000* (1921) és az ukrán irodalomban, a *Nap elvtárs* (forradalmi futurista poéma) 1919, Szemenko: *Éljünk kommunában* és Ticsina: *Eke* (1920) c. művei.

A soron következő tudományos feladat lényege az, hogy megvilágítsuk a kialakulóban levő lírai műfaj alapvető törvényszerűségeit, ezt megelőzően pedig meg kell tisztítanunk az utat a modern líraelmélet számára. Ehhez mindenekelőtt a hagyományos líraelmélet alaptételeinek kritikai áttekintése szükséges.

1.

A lírát rendszerint úgy határozzák meg, hogy elkülönítik a hozzá legközelebb álló irodalmi formáktól. Az antik irodalomban a lírát az eposztól határolják el, a legújabb irodalmakban főként a művészi prózától. Más jellegű meghatározások aligha szükségesek, hiszen nem az egyoldalúságban rejlik gyengéjük. A meghatározások az esetek többségében nem specifikusan irodalmi kritériumokban alapulnak, és ezért használhatatlanok.

A pszichológiai megközelítés úgy tartja, hogy a líra a leginkább szubjektív műfaj, s ez egyaránt vonatkozik az alkotói folyamatra és a lírai műalkotás befogadására. Rudolf Lehmann, az ismert német poetika szerzője pl. azt mondja: „Az olvasó az ábrázolt érzéseket sajátjaiként éli át, nem pedig a költő érzéseiként. Szerelmi líra olvasásakor a saját szerelmére gondol, a boldogság mulandóságáról szóló elégia olvasásakor a saját maga által elszenvedett veszteségek jutnak eszébe (ha csak nem a filológiai módszer teljes fegyverzetében fog a szöveg tanulmányozásához).¹

¹ R. Lehmann: Poetik. 2. Aufl. München, 1919. 126.

Érdemes mindezt összevetni Ovszjannyiko-Kulikovszkijnak, a műalkotás befogadása általános törvényszerűségeire vonatkozó hasonló állításával: „Mindenki, aki valaha is átélt műalkotást és eljutott annak megértéséig, jól tudja, hogy ezt a megértést a következő sajátosság jellemzi: a szubjektum a műalkotást mindenekelőtt *a maga számára* igyekszik érthetővé tenni, *a saját* (és nem más) gondolatainak megfelelően, és az egész folyamat éppolyan intim, személyes, mint amilyen intim, személyes pl. a szerelem, az imádság. a lelkiismeret, a kötelesség teljesítésének tudata stb.”, a továbbiakban pedig: „ugyanazt az ismérvet kell vonatkoztatni magára a művészi alkotásra is: a művész is mindenekelőtt önmaga számára alkot.”²

Már ennek a két véleménynek az összevetése is óva int attól, hogy a „szubjektivitást” a líra specifikus ismérvének tekintsük.³ De az esztétikai befogadásnak ez a meghatározása valójában alapjait tekintve is vitatható. A legkivételesebb egyéni élmények nem találhatják meg kifejezésüket annak a nyelvnek az eszközeiben, amelynek csak a kollektív tapasztalat határai között van kifejezőértéke. A költészetre nem vonatkoztathatók a „közvetlen ráhatás” sajátosságai. Bármilyen legyen is a költő szándéka, az általa használt nyelvi jelek vagy érthetetlenek, vagy egyezményes – beidegzett asszociációkat kombinálnak. Így vélekedik Hans Larsson is rendkívül értékes munkájában, a *Költészet logikájában*: „(a költő) ... olyan pszichikai jelenségekről ad képet, amelyek újak tűnhetnek és valójában, mint *kimondott* fogalmak újak is, de mint *átéltek*, már régen léteznek nemcsak a költő személyes élményvilágában, de sok más ember érzelmi tapasztalatában is.”⁴

Az olvasói élmények lehetnek bármennyire sajátosak és kivételesek, de ez nem tartozik a líra (vagy bármely más műalkotás) esztétikai jelentéséhez. A költészet értelmezésének önkényessége nem más, mint meg nem értésének egyik lehetősége. A költő olvasóközönsége számára normatív jelentésként a költészetnek csak az a jelentése létezik, amelyet a mű anyagi megtestesülése magában foglal, azaz amelyet az adott irodalmi közegben érvényes lírai nyelv kötelező funkcionális sajátosságai előírnak. A tekintélyes és számomra meggyőző tanítás azt állítja, hogy az esztétikai tárgy lényege (természetesen a lírában is) a tapasztalati jelenségek pragmatikus kapcsolatától és így a személyes, saját élménykörtől való elszakadásban, az érdeknélküliségben rejlik.⁵

A lírai mű befogadása a személyes tapasztalat nem mindennapi kiszélesedését vonja maga után, nem pedig a visszaemlékezéseknek nyújt szabad teret, ahogyan azt Lehmann állítja. Éppilyen vitatható az az elmélet is, miszerint az olvasó „megismétli” a költői alkotófolyamatot. M. Dessoir mondja erről (*Aesthetik*, 1906.): „Állításom szerint az

² Д. Н. Овсяннико-Куликовский: Из лекций об «Основах художественного творчества». – «Вопросы теории и психологии творчества», т. I. изд. 2-е. Харьков, 1911. стр. 15, 16.

³ Így tesz például Sz. Bobrov az Irodalmi enciklopédiában, a „Költészet és próza” című szócikkben: „A versezhez közelebb áll az egyedi pártosza, a prózához pedig a közösség tragédiája.” («Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов», т. 2. М., 1925, стр. 624.)

⁴ Hans Larsson: Poésiens logik. Lund, 1899. A francia kiadás alapján idézem: „La logique de la poésie”. Paris, 1919. 113.

⁵ Lásd például: Г. Шпет: Проблемы современной эстетики. – В журн. Росс. Академии художественных наук, «Искусство», № 1, М., 1923. стр. 67–74; Г. Шпет: Эстетические фрагменты, I–III, Пб., 1922–1923.

esztétikai elményben — a metamorfózis, a kiszabadulás, „a máslet öröme” az alapvető, és egyáltalában nem egy másik individuum megértésének a képessége”.

Végül, ha a líra viszonylagos szubjektivitásán a lírai témának a személyiség életéhez való kötöttségét értjük is elsősorban, ebben az esetben sem lehet ez az ismérv a lírai költészet megkülönböztető, állandó körülhatároló jegye. A személyes téma oly gyakran van jelen regényben, elbeszélésben és drámában is — különösen meghatározott korszakokban egyes irodalmi csoportoknál —, hogy előfordulásának okát éppen az *irodalmi áramlatok poétikájában* kell keresni. A gnómius és aforisztikus költészet, amely például az indiai költészetben uralkodik, és jelentős helyet foglal el a perzsa költészetben is, vagy a legújabb európai irodalmakban egyre növekvő jelentőségű filozófiai és tudományos líra, a legkevésbé sem mondhatók „szubjektívnek”. Kísérlelj meg az olvasó Lehmann, Ovszjannikó-Kulikovszkij és mások fentebb ismertetett nézeteit alkalmazni akár a következő, önmagukért beszélő példákra.

С горы скатившись, камень лег в долине.
Как он упал, никто не знает ныне.
Сорвался-ль он с вершины сам собой,
Или низвергнут мыслящей рукой?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.

(Ф. Тютчев)

(A hegyről a völgybe gurulva fekszik a kő.
Hogyan zuhant le, nem tudja senki.
Magától esett-e le a csúcsról,
vagy értelmes kéz döntötte le?
Évszázad múlik évszázad után,
a kérdést mégsem fejt meg senki.)

(Fjodor Tyutsev)

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды — невод, рыбы — мы,
Боги — призраки у тьмы.

(В. Хлебников)

(Évek, emberek és népek
— mint futó hab — tűnnek múltba
mindörökre.
A természet változó tükrében
csillagháló fogta halak vagyunk;
míg az istenek — homályban maradó
árnyak.)

(V. Hlebnyikov)

Itt a „szubjektivitást” csak mint az individuális művészi akarat jelenlétét érzékeljük, amely a befogadás során elválaszthatatlan a költői mesterség hatásától. Ezenkívül éppen azért nem lehetséges közvetlen kapcsolat a szerzői individualitással, mert az irodalom szociális vetületében már nincs jelen a költő valóságos énjének, csak az absztrakt, szerzői személyiségének — „az irodalmi személyiségnek” (J. Tinyanov kifejezése) a hatása.

2.

Ugyancsak vitatható az a másik állítás is, miszerint a lírára a „tartalom” meghatározatlansága és az érzések primátusa jellemző. (A „tartalom” elleni támadás az irodalomban egyáltalán nem gyöngítette meg a hagyományos poétika pozícióját ebben a kérdésben, sőt még hasznára is vált.)

Erről mondja ugyancsak R. Lehmann: „Míg az epikus és drámai művészet lényege a jellemek és cselekedetek pontos, plasztikus ábrázolásában van, a líra lényege éppen fordítva, a külső körvonalak nyitottságában, elmosódottságában rejlik. Itt minden az érzés.”⁶

Az itt megjelölt két ismérv Lehmann számára szemmel láthatólag feltételezi egymást. De ezek a jegyek éppígy el is különíthetők. Például B. Tomasevskij ebben a kérdésben a hagyományos tanítás híve: „A költői nyelvet felfokozott emocionalitás jellemzi. A lírai tömörség nem teszi lehetővé az érzelmek váltakozását. Az érzelmi szint az egész versben egységes és meghatározza annak művészi funkcióját.”⁷

A líra kizárólagosan érzelmi jellege – abban az értelemben, ahogyan erről az idézett szerzők beszélnek – nincs bizonyítva, ennek az „önmegfigyelésen” alapuló jelenségnek a tudományos ellenőrzésével senki sem foglalkozott –, megkérdőjelezése nemcsak lehetséges, de szükséges is.

Az emocionális elemek kétségtelenül jelen vannak a lírai mű befogadásakor, de ezeknek a specifikusan lírai emócióknak a természete más, mint egyéb irodalmi és más művészeti ágak, műfajok hatásakor keletkező érzelmeké, még inkább különbözik a mindennapi érzelmektől.

Éppen azért a poétikában nem használható az általános pszichológia terminológiája, amely nagyrészt irodalmon kívüli élményekre vonatkozik.

De, ami a leglényegesebb, a sajátos emocionális elemeknek nincs domináns szerepük a lírában. A dráma – színpadi megjelenítésekor – sokkal inkább kelt erős érzelmeket, mint a líra, és benne ez az emocionális ráhatás a kívánt effektusoknak lényegi és elengedhetetlen eleme, ami a líráról semmiképpen sem mondható el.⁸

Másrészről viszont a költészet szakértői számtalanszor hangsúlyozták azt az alapvetően intellektuális erőfeszítést („elmélyedést”), amely a versek befogadási folyamatának lényegét alkotja.⁹

A lírai mű befogadását elválaszthatatlanul kísérő emóciók nem olyanok, amelyek indukálhatók, azaz amelyek a lírai téma analógiaként keletkezhetnek – nem a szerelmi visszaemlékezések, szomorúság, stb. emóciói, hanem a lírai költészet által a nyelv esztétikájának területén kiváltott érzelmek (a verbális művészetben való gyönyörködés) és intellektuális emóciók. Hans Larsson mondja erről: „A valóság a mindennapi életben mint elszigetelt objektumok halmaza áll előttünk, csakúgy mint álmunkban, és csak a legmagasabb szintű intellektuális feszültség perceiben tudjuk világos, kikristályosodott

⁶ R. Lehmann. Poetik. 2 Aufl., S. 127.

⁷ Б. Томашевский: Теория литературы. Л., 1925, стр. 184. Ugyanez olvasható az Irodalmi enciklopédiában, ahol J. Podolszkij ezt írja: „És minthogy a lelket nem annyira a gondolat, mint inkább az érzés, az emóció hozza idulatba, így a lírai költészet is érzések kifejezője, és mint ilyen. első-sorban emocionális jellegű...” (Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов», т. I. стр. 408.)

⁸ A ráérő nyárspolgár, akinek a szépirodalom „a lelki kozmetika eszköze”, mindenekelőtt a könyv emocionális effektusait értékeli és keresi – de éppen ő nem vesz kézbe verseskötetet, hanem a franciából vagy az angoltól fordított regényt „élvezi”, a csekély szépirodalmi értékű bestsellert, vagy ha szabad ideje kevesebb, a „szórakoztató” elbeszéléseket igényli. Ezt a tényt jól ismerik mindazok, akik könyvterjesztéssel foglalkoznak, ez ha nem is közvetlen, de eléggé meggyőző cáfolata annak az állításnak, hogy a líra elsősorban érzelmi hatást gyakorol az olvasóra.

⁹ Lásd E. Faguet. L'Art de lire, 83, 94. – Nálunk M. Gersenzon, A Belij és mások nézeteit.

formába önteni — és csakis ez az egyetlen valódi realitás.” Más helyütt: „Minden alkalommal, amikor esztétikai élményben van részünk — az elemzésnek képesnek kell lennie arra, hogy a képzetek gazdag szintézisét hozza létre, ez pedig hatalmas intellektuális erőfeszítést igényel, olyat, amely egy adott ponton meghaladja azt a határt, ameddig a gondolatunk általában eljutni képes, és amely bennünket tökéletesen új, szokatlan jelentés-komplexum birtokosává tesz.¹⁰

Ebben az idézetben benne foglaltatik mindenfajta esztétikai befogadás karakterisztikája — a lírai költészetben ezen kívül specifikusak még a nyelv alkotó birtokbavétele által kiváltott érzelmek. Csakis ebben láthatjuk meg azt a legfontosabb ismérvet, azt az áthághatatlan határt, amely például a futurista költészetet elválasztja a patológikus „értelmentüli nyelvtől” („заумь”) vagy az óhitűek és sámánok regölésétől. A lírai költemények rendszerint semmiféle esztétikain kívüli érzellemmel nem kapcsolatosak, azaz a költői nyelv átélésén kívül nem váltanak ki semmilyen érzelmet, vagy legalábbis befogadásukhoz semmilyen más emóció nem szükségeltetik. Nézzünk egy példát:

Немь лукает	(Erőtlen égi süketség
луком	nyilaz hangtalan
немным	nyilával
в	a zengő
Закричальности	alkonyatba!
зари!	A sötét lelkeknek
Ночь роняет душам	ősi parancsot vet az éj:
темным	felizzani!)
Кличи старые: гори!	

(В. Хлебников)

(Velimir Hlebnyikov)

Aligha lehetne ennek a versnek patetikus intonációt tulajdonítani. Éppen ellenkezőleg, itt, mint a lírában nagyon gyakran, a költő stílusbeli törekvései arra irányulnak, hogy elkerülje az „emelkedett érzelmességet”. A költői nyelv játéka magával ragadja az olvasót, és egy rendkívül újszerű egyszerűségében is nehéz jelentéskomplexumhoz vezeti el. Ebben a kivételesen lakonikus versben kettős mozgású téma van: a földtől és a csillagos égtől a földig; ezt még két antitézis bonyolítja (az este mély csendje és az alkony zengése, az éjszaka izzó fényei a sötét föld felett). A költemény irodalmi hatásosságát mindennél inkább megvilágítja, ha összevetjük más hasonló és érthetőbb — azaz régiebb — közkeletűvé vált költeményekkel. Hasonló lírai téma valósul meg — más stílusban — Vjac. Ivanovnál és A. Belijnél.

ОЖИДАНИЕ

Мгла тусклая легла по придорожью
И тишина.
Едва зарница вспыхнет беглой дрожью.
Едва видна
Нечастых звезд мерцающая россыпь.
Издалека

VÁRAKOZÁS

(Kodós homály feküdt az útmenti tájra
és csöndesség.
Alig-alig villan fel remegve némi fény.
Alig látszódik
a csillagok ritkás, villódzó szőnyege.
Messziről

¹⁰ Hans Larsson. La logique de la poésie, pp. 22, 16.

Свирелит жаба. Чья-то в поле поступь —
 Легка, легка . . .
 Немеет жизнь, затаена однажды;
 И смутный луг,
 И перелесок очурался каждый, —
 В волшебный круг.
 Немеет в сердце, замкнутом однажды,
 Любви тоска;
 Но ждет тебя дыханья трепет каждый
 Издалека . . .

(Вяч. Иванов)

Звон вечерний гудит, уносясь
 в вышину. Я молчу, я доволен.
 Светозарные волны, искрясь,
 зажигают кресты колоколен.

В тучу прячется солнечный диск.
 Ярko блещет чуть видный остаток.
 Над сверкнувшим крестом дружный визг
 белогрудых счастливых касаток.

Пусть туманна огнистая даль —
 посмотри, как все чисто над нами.
 Пронизал голубую эмаль
 огневеющий пурпур снопами.

О, что значат печали мои!
 В чистом небе так ясно, так ясно . . .
 Белоснежный кусок кисеи
 загорелся мечтой виннокрасной.

Там касатки кричат, уносясь,
 ах, полет их свободен и волен . . .
 Светозарные волны, искрясь,
 озаряют кресты колоколен.

(А. Белый)

varangy furulyázik. A mezőn valaki
 könnyed lépte . . .
 Elhal a titokzatos élet;
 és mind a homályos rét,
 mind a pagony varázsos
 körbe zárult.
 Elül a szívbe rejtett
 szerelmi bánat,
 de minden messzi fuvallat
 neked üzen.)

(Esti harang zeng, hangja magasra
 szárnyal. Hallgatok elégedetten.
 Alkonyi szikrázó sugármalábok
 fellobbantják a templomkereszteket.)

Felhők mögé búvik a napkorong —
 vakítóan ragyog körömnvi darabja.
 A villogó keresztek fölött —
 fehérmellű fecskék boldog csapata.

Nem baj, hogy homálylik a lángban álló távc
 Nézd, milyen tiszta minden felettünk!
 A kék zománcú eget lángbíbor
 kévék szövik át.

Ugyan, kinek jutna eszébe bánkódni,
 mikor az égbolt ilyen derűs! . . .
 A hófehér felhő-organtin
 Borvörös vágyra gyúlt.

Fecskék csivitelnek távolodóban,
 ah, röptük mily szabad . . .
 Szikrázó alkonyi sugármalábok
 fénybe borítják a templomkereszteket.)

Hlebnyikov költeményének a fokozatosan csökkenő számú, neologizmusok feszült-
 sége adja meg sajátos jellegzetességét.¹¹ A („немь”) némaság szó (vö. „ночь”-éjszaka
 későbbi megfelelője) — lexikai megemelés — hangsúlyos, pontos, könnyű szó, minden más

¹¹ Itt nem játszik különösebb szerepet a tény, hogy ez későbbi publikáció, mivel Hlebnyikov
 négy sorosának mai értelmezéséről van szó, nem pedig arról, hogyan interpretálhatták volna 1913-ban.

szinonimájánál hatásosabb. „Лукает луком” – ez az összetétel a tájnyelvi „лукает” (köznapi jelentése: „дрочаёт” – dobvet) szónak visszaadja etimológiai jelentését, és itt újból lexikai emelkedés megy végbe a „стреляет” szóhoz viszonyítva. „Закричальности”: többes számú elvont jelentésű szó – hasonló szóhasználat Balmon és V. Brjusov közvetítésével nyert polgárjogot az orosz lírai nyelvben, de Hlebnyikovnál ez új elvont értelmű szó, amely mintha a „запредельность” (‘mesebeliség, földöntúltság’) és hasonló mintájára képződött volna, de nem melléknévből, hanem igéből, és méghozzá köznyelvből, ami olyan sajátos konkrétságot és intimitást kölcsönöz neki, amelyet talán csak a gyereknyelv effektusával vethetünk össze.

A költemény hangszerelése a futuristákra jellemző választékosságával vonja magára a figyelmet. Ennek hangsúlyozására hivatott a szavak különleges tipográfiai elrendezése is. (Ezt fentebb pontosan reprodukáltuk.) Az első és a harmadik, valamint a második és a negyedik sor hangsúlyos magánhangzóinak szimmetriáját –

1. E – A – У – E
3. O – A – У – O
2. (A) – A – И
4. И – A – И

– felfrissíti az első és harmadik sor peremhangjainak kontrasztja (E – E) – (O – O), és nyomatékositja a hangsúly előtti, valamint közvetlenül a hangsúly utáni hasonló mássalhangzók halmozása ugyanazon páros verssorokban, és ismét az első és a harmadik verssor észrevehető kontrasztja – a vers szemantikai menetének és a szintektikai paralelizmusoknak megfelelően.

1. Н – мьл – К – й – Л – к – Н – мн
3. Н – чьр – Нь – й – Д – ш – МТЬ – мн
2. крь – Чь – льн – Я – Рь
4. КЛ – чь – СТ – р – Рь

Az „önértékű” szavak ilyen mértékű érzékelhetősége gátolja azt, hogy a költői érzések hatni tudjanak (mivel a költői beszéd jel-elemei gyengébbek, mint az érzelmi stimulusok, mint a megfelelő szemantémák). Ez megerősíti a lírai mű érzelmi hatóerejének alárendeltségéről és esetlegességéről korábban vázolt állítást; az érzelmi hatás másodlagos a tisztán nyelvi érdekelttséghez és a tisztán intellektuális effektusokhoz viszonyítva.¹²

Térjünk vissza a líra „nyitottságáról és körvonalazatlanságáról” szóló tanításhoz (R. Lehmann: *Auflösung und Verwischung der äusseren Umrisse*). Az egyetemes líra történetének csak egyes szakaszaiban tulajdoníthatjuk ezeket az ismérveket a líra sajátjának, és aligha vezethetjük be őket a poétikába, mint állandó sajátságokat. Az esetek

¹² Hogy elkerüljük a félreértéseket, a lírai nyelv emocionális színezettségét „emotív jellegnek” fogom nevezni. Az emotivitás mellett számításba kell vennünk a líra okozta akarat felindulást is. Ez utóbbit rendszerint meg sem említik. Itt eltekintek a kérdés taglalásától, tekintettel arra, hogy ez teljesen érintetlen terület.

többségében, költők és költői stílusok ilyenfajta jellemzésének vagy helytelen a kiindulópontja, vagy egyszerűen mellékvágányra téved.¹³

A klasszikus lírai stílus egyáltalán nem fér bele ebbe a meghatározásba, de még a romantikusokra és a szimbolistákra vonatkoztatva is – nagyon pontatlan, megalapozatlan és nem lényeglátó. Aligha vitatható például, hogy majdnem minden, amit V. Brjusov írt, vagy Blok és Vjac. Ivanov nagyon sok műve – nem felel meg ennek a definíciónak. Nem szükséges mereven elhatárolnunk egymástól ezt a nézetet és a költészet többértelműségéről szóló tanítás különböző válfajait (például A. Potyebnyáét). Ide sorolható még a beavatottság (arcana) elve a szimbolistáknál és a hindu költők tana a sugallatról (dhváni).

Mint ahogyan a ritmikai tagoltság szemmel látható és elfogadott alapja a líra külső jel-burkának, úgy a többszörösség, a bonyolultság – a líra *szemantikai* oldalának lényegi ismérve. A kétértelműség és a többértelműség tűrhetetlenek és kerülendők a gyakorlati nyelvben, a költők azonban esztétikai célok érdekében hasznosítják, felkutatják őket. A *metafora*, éppen mint kettős jelentés – két jelentés egyidejű képzete – nélkülözhetetlen a lírai nyelvben. De ez csak a legegyszerűbb és a legkönnyebben megfigyelhető jelensége a költő szemantikájának. A líra az esetek többségében nem egyszerűen kettős, hanem többlépcsős (többszörös) jelentéseffektusokat ad; ezek a jelentéssorok nem egyformán körvonalazottak és nem azonos mértékben konstansak.¹⁴

Ezeknek a szemantikai soroknak a potenciális jellege (a sor bizonyos elemeinek lehetséges elhagyása a lírai mű adott befogadása során) ad lehetőséget arra az állításra, miszerint a lírai műnek korlátlan számú önkényes értelmezése lehetséges. De ez az állítás helytelen. Azok a félreértések, amelyeket a költői mű az olvasóközönség körében kivált, sohasem a műben elrejtett (benne „feladott”) jelentéseffektusokhoz tartoznak, hanem az olvasói pszichológiához, vagy még inkább pszichopatológiához. Az önkényes értelmezés tényei sem feledtethetik azt, hogy a versben rejlő bonyolult jelentéssorok teljes feltárása potenciálisan mindig lehetséges.¹⁵

A többértelműséget nem lehet a líra ősi és egyetemes érvényű tulajdonságának nyilvánítani, de saját történelmi tapasztalatunk határain belül (különösen, ha nem lépjük át a műköltészet és a népdal közti határt) – ez a szemantikai sajátosság a művészi-nyelvi kultúra növekedésével egyenes arányban egyre világosabbá válik. A fejlődés jelen stádiumára, s így az új orosz költészetre vonatkozóan is érvényesnek tekinthető Hans Larsson megállapítása mint a költői lakonizmus alaptétele: „... (a költőnek) mindig joga van ki-mondatlanul hagyni (sousentendre) azt, amit minden gondolati éleslátással megáldott ember maga is kitalálhat.” – A továbbiakban ezt így fejt ki:

¹³ Ilyen *Львов-Рогачевский* sommás ítélete a szimbolistákról: „A valószerűtlenség és a homály, a zaklatottság és a kettősség ingoványos talajából nőtt ki a szimbolisták poétikája.” («Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов», т. 2, стр. 777.)

¹⁴ Ezeket a jelentéseket nehéz rögzíteni, ami természetesen csak a tudományos elemzés számára nélkülözhetetlen. Ettől lépten-nyomon eltekintenek, mivel az ilyen szemantikai „kinyilvánítást” egyrészt tudományon kívülnek tartják, másrészt az ilyen szemantikai leírások gyakran sikertelenek, és ez bizonyos tudományos körökben kompromittálja magát a többértelműségről szóló tanítást is.

¹⁵ Minden korszakban – egy meghatározott irodalmi közegben – csak egyetlen „normális” interpretáció lehetséges. Ezt kell keresni és tanulmányozni, mivel éppen ez a lényeges és meghatározó az irodalom társadalmi vetülete szempontjából. De ezt az értelmezést nem az olvasói vallomásokban, hanem a műnek a faktúrájában kell keresni.

„A váratlan elhallgatás felkelti az olvasóban a képzelet feszültségét és színesebb képeket hív életre, mintha minden ki lenne mondva. A gondolat felébred, mint a molnár, ha megállnak a malomkövek.”¹⁶

Milyen tényezők határozzák meg a többértelmű lírai nyelv megfejtésének útjait?

Mindenekelőtt a szóhasználat és általában a költői stílus hagyományra épülő egyezményes jellege; aztán a *kontextus* (a nyelvi elemek adott összességének kötelezően érvényes jelentéstartalma, a szavak kölcsönhatása); végül – valamivel kisebb mértékben – az *újszerűség várása*; a gondolat olyan lehetséges képzetek felé tör, amelyek szemben állnak a megszokottal, az ismerttel; más szóval, a harmadik tényező az elsővel együtt hat, csak elméletben különítjük el őket. A jel és a jelentés újszerűsége nélkül nem érzékeljük a nyelv költői hatékonyságát. Ebben a vonatkozásban érdekesek és értékesek Vagyim Sersenyevics szavai (*Зеленая улица*; „Zöld út” 28, 34 l.): „a vers szavai közti kapcsolatot nem a tartalom tartja fenn, hanem az újdonság várársa, a képek sebessége, a súlytalanság.” Majd így folytatja: „... a képek hosszú láncolatában, ahol az egyik úgy akaszódik a másikba, mint az óra fogaskerekei, a sikerességnek egyetlen kritériuma van: a kifejezőerő, amely a kivételes újszerűsége alapszik.”

Ugyanakkor nem elég az újdonságot mint ki nem mondottat, csak negatív meghatározni; mi az újszerűséget mint költői vívmányt minősítjük, kizárólag az értékelés pozitív ismérveinek figyelembevételével: a jelek újszerűsége esztétikai-nyelvi stimulus kell hogy legyen, a jelentés váratlansága megszabadít a megszokott képzetektől (amelyeket az adott pillanatban elégtelennek érzékelünk), vagy az élmény alkotói kiteljesedéséhez, más szóval esztétikai intuícióhoz vezet.

A jelentés kibontakozásának ezt az utolsó mozzanatát számtalanszor vitatták és magyarázták, ezért erre nem térek ki. A *teljes szöveg* jelentésének kérdését, amely a lírai mű (és általában az irodalmi mű) megértése szempontjából döntő fontosságú, munkám¹⁷ első fejezetében részletesen megvizsgáltam, ezért az olvasót ehhez utalom. Itt csak azt kell hangsúlyoznunk, hogy az a szerves egész, amely a teljes lírai mű befogadása során létrejön, egy megismételhetetlen jelentéskomplexumot alkot, olyat, amely csak ebben a teljességében tartalmazza a jelentésárnyalatoknak azt a gazdagságát, amelyen esztétikai értékelésünk alapszik.

A legkevésbé az első tényező – a költői stílus hagyományra épülő egyezményes jellegének az a hatása, amelyet a lírai költészet befogadásakor érzékelünk – nyert tudományos megvilágítást. Ha az olvasó emlékezetébe idézi Hlebnjikov fentebb idézett versét, megfigyelheti ennek a szemantikai faktornak a hatását.

Korábban ezt a költeményt Vjac. Ivanov és A. Belij analóg versével vettem össze, hogy az olvasói tudat számára érzékelhetővé tegyem a költői stílusnak a legközelebbi hagyományos közegét, amelytől Hlebnjikov „elrugaskodik”, és amelytől ugyanakkor függ is, mint a vörös zászló a trikolórtól és az első forradalmak vörös zászlóitól (az első majdnem semmit sem jelentene, ha nem előzte volna meg az utóbbi stb.). De ez a hagyományos költői tapasztalat – amelynek az olvasó birtokosa – éppoly nehezen érzékelhető, mint amennyire már régen megszokottá vált; nem különíthető el a költői mű újszerűségének vagy a banalitásának érzékelésétől. Vitathatatlan egyértelműséggel nehéz

¹⁶ Hans Larsson: *La logique de la poésie*, pp. 131, 136.

¹⁷ Сб. «Русская речь», I. Пр., 1923, стр. 62–75.

lenne meghatározni. Csak annyit mondhatunk, hogy aligha értettünk volna meg valamit is Hlebnyikov négysorosának első részéből, és a lehető legváratlanabb és legvalószínűtlenebb módon értelmeztük volna a második részt és az egész verset, ha nem létezve a vers-hagyomány által előírt, tudatunkban parancsoló szükségszerűséggel jelenlevő értelmezése. Megkísérlem ezt bebizonyítani:

Tegyük fel, hogy egy névtelen, nem datált, nyilvánvalóan nem modern vers-törödéket kell értelmeznünk:

«Ночь роняет душам темным
Клича старые: гори».

„A sötét lelkeknek ősi parancsot
Vet az éj: felizzani!”

Ez lehetne a tűzimádók vallásos-szertartási himnuszának részlete is, ahol az éjszaka – a tűzáldozat bemutatásának ideje. Lehetnének ezek hészükhatész-szemlélődők misztikus lírájának sorai az éjszaka csendjében és sötétjében lezajló extatikus kinyilatkozás megvilágosodásáról. Ugyanezekkel a verssorokkal – a cenzúrát megtévesztő metaforikus-ságuk miatt – forradalomra lehet szólítani az Éjszaka-reakció ellen stb. stb. De semmi ilyenről nincs szó az adott esetben, a lehetséges értelmezések mindenekelőtt azért korlátozottak és előre meghatározottak, mert ismerjük a vers kezdetét, megírásának idejét és szerzőjét, valamint azért is, mert egész sor költeményt szenteltek, legalábbis Tyutcev óta, az éjszaka lírai témájának, s Hlebnyikovot olvasva ezek halványan emlékezetünkbe idéződnek.¹⁸

Miután megmagyaráztuk ezeket a sorokat, formálhatjuk tovább a költemény kezdő-sorainak általunk adott értelmezését:

«Немь лукает луком немным
В закричальности зари».

¹⁸ Bár ez nem annyira magától értetődő és kétségeket ébreszthet, mégis kitartok azon álláspontom mellett, hogy a vers általában a felszínen is érzékelhető hagyományos témák – az irodalmi tapasztalat első dimenziója – köréből hív elő asszociációkat a tudatban. Ezek a homályos utalások a tudatalattiban keletkeznek, de készek arra, hogy tudatosuljanak, mivel értékítéleteikben mindenekelőtt és (a legkönnyebben) éppen tematikailag analóg költeményekkel való összehasonlításra támaszkodunk. Amikor széles olvasói körökben szívós ellenállást tapasztalunk valamilyen irodalmi változással szemben, mint pl. a futuristák megjelenésekor – ez csakis az olvasók normatív esztétikai fogalmainak és készségeinek szűkösségéről és merevségéről tanúskodik, olyan ismert minták fetisizálásáról, amelyekkel az újítókat mérik és amelynek nevében kizárják őket az irodalomból. A legtüreletlenebb az, akinek nincs elég gazdag és széles körű tapasztalati anyaga. Csak az esztétikai kultúra egy bizonyos fokán válik a téma másodlagos tényezővé, s alapvető szervező elv helyett csak mint részelem tudatosul, és az olvasó figyelme a kompozíció, az irodalmi tradíció eredeti, egyéni felhasználása, a mű teremtő funkciója és ezzel az olvasó számára legaktuálisabb funkciója felé fordul. Másrészt, a téma iránti elsődleges érdeklődés a műalkotáshoz mint kaotikus valósághoz való barbár viszonyt feltételez – a „naiv realizmus” esztétikai pozícióját.

„Erőtlen égi süketség
nyilaz hangtalan nyilával
a zengő alkonyatba.”

Ez az egység ritmikai-szintaktikai párhuzamot alkot az utolsó két sorral (l. fentebbi idézet), s arra késztet bennünket, hogy felfedezzük a 'не́мь' ('némaság') és a 'ночь' ('éjszaka') szó megfelelését, mivel e két szó kiemelten összekapcsolódik tudatunkban, ezért – a fordított irányú szemantikai egyesülés tendenciája értelmében a költeményben – a 'не́мь' ('némaság') a 'ночь' ('éjszaka') szóhoz viszonyítva nyer értelmezést, mint természeti, elemi és konkrét fogalom. Itt éppen az „az újszerűség várásának” hatása érvényesül, amikor a 'не́мь' képzetét mint újat alkotjuk meg, és éppen az adott kontextus feltételei közt ez a szó válik a költemény szemantikai magjává, benne összpontosul a vers összes kifejezőelemének értelmi effektusa. Fentebb már rámutattam, hogy ebben a költeményben érzékelhető a jelentés – és a jelbeli neologizmusok csökkenése. Az ilyen csökkenés esztétikai célszerűsége az, hogy kénytelenek vagyunk a vers értelmezésekor a végétől a kezdete felé haladni – és ez jellemző a futuristákra. Náluk a regresszív, fordított szemantikai menet uralkodik, míg a szimbolistáknál például gyakrabban találkozunk az értelmi fokozással, amikor a megelőző verssorok szemantikai visszhangja a verszárást gazdagítja. A fordított szemantikai menet esetében, mint például Hlebnyikovnál is, a szemantikai domináns csakis a vers kezdete lehet, az először olyannyira érthetetlen 'не́мь' ('némaság') szó.

Ha ezzel be is fejezném ennek a tételnek a kritikai áttekintését, amely szerint a „nyitottság és az elmosódottság” a líra ismertetőjelei, akkor a figyelmes olvasó joggal kérdezheti: hol nyert bizonyítást, hogy a lírai nyelv specifikus sajátossága a többértelműség?

Ennek a kérdésnek a részletes megvilágítását egy speciális munkámban folytatom, most az olvasó figyelmét a jelentés megfejtésének azon fázisaira irányítom, amelyeken keresztül a Hlebnyikov-költemény befogadása megvalósult (több-kevesebb fokozatossággal és nyilvánvalósággal ugyanaz megy végbe minden vers olvasásakor). Ha egyenként lehetne rögzíteni (mint a filmkockákon) a versek értelmi gazdagodásának minden láncszemét tudatunkban, szemléletesen meggyőződhetnénk a jelentéssorok létezéséről. Ezen kívül az adott szövegben egyidejűleg különböző jelentéstartalmú sorok vannak jelen. Számuk nem feltétlenül sok, legalább kettő: az egyik jelentéssort közvetlennek, valóságosnak nevezhetjük (lehet bonyolult és nehezen érthető is), a másikat pedig származtatottnak, potenciálisnak. Ez az, amely a kritika kutatásainak és magyarázatainak, a kortársak kommentárjainak tárgyát képezi. Ez a második jelentéssor a szerző irodalmi öröksége teljes összességének tanulmányozásával, valamint az irodalmi környezet és a hagyománnyal való kapcsolatának vizsgálatával tárható fel. Ferdinand Brunetiére a szimbolistákról szólva így határozza meg a lírai jelentés eme háttérének jelentőségét: „A szimbólum semmit nem ér, ha nincs rejtett értelme, azaz, ha nem adja valamilyen önmagában megragadhatatlan és a gondolat legmélyén rejtező dolog festői vagy plasztikus megjelenítését . . . Minden szimbólum világnézetet feltételez, amely nélkül nem több dajkamesénél – és minden, ami szimbolikus, törvényszerűen együtt jár a metafizikával, értve ezen – az ember és az őt körülvevő természet, vagy ha úgy jobban tetszik, a megismerhetetlen

kapcsolatáról szóló közismert tanítást.¹⁹ A Hlebnyikov-vers eme rejtett jelentésének feltárásával itt nem foglalkozhatunk. [. . .]

Ahogy a nyelvészetben sem lehet a pszichikai („értelmi”) aspektus nélkül csak a fizikai jelaspesztust gyümölcsözően tanulmányozni – és fordítva, mivel nyelv csak ott létezik, ahol a jel és a gondolat elszakíthatatlanok –, úgy a poétikában is sem a líra hang-eszközei iránti, sem a költői szemantika iránti (a hanganyagától függetlenül) kizárólagos érdeklődés nem vezethet el a líraelmélet felépítéséhez, hanem csak elemzési tapasztalat marad. Sokkal fontosabb, és a poétika céljainak sokkal inkább megfelel a hang- és jelentéselemek kölcsönhatásának kidolgozása a lírában, pontosabban azok egységes együtthatása kérdéskörének vizsgálata.

Mégis a kutatások gyakran egy irányban folytak, mert ez jóval egyszerűbbnek bizonyult.

A cikk első fejezetében részben éppen ezért volt szó főként a költői szemantikáról, de azért is, mert ez a kérdés a közelmúltban igen ritkán képezte tudományos vita tárgyát. Most már mindenkinek világossá vált, hogy önálló szemantikai elemzés nélkül lehetetlen a költői szöveg korrelatív, kettős hatását kutatni. Ezek közül a kérdések közül egyet – (a ritmikai tagoltság és a szemantika) – vetett fel és dolgozott ki sikeresen Ju. Tinyanov *A költői nyelv problémája* c. könyvében (1924), de számos, a líraelmélet szempontjából nem kevésbé fontos kérdés maradt még feldolgozatlanul.

Egy ideig munkahipotézisként vagy feltételes a priori elméletként szolgálhatott a líra nyelvének olyanfajta meghatározása, amelyet B. Tomasevskij adott: „A költői nyelv alapvető ismérve az, hogy a hanganyag fonetikai feladatának megfelelően szerveződik. Pontosabban mondva: a versekben a fonetikai szempont dominál az értelmi felett”.²⁰ A zeneietlen hangelemek itt nem vesszük figyelembe, mivel ezek a nyelv minden változatában jelen vannak és nem lényegiek a líra számára. A vers zenei hangelemeinek, azaz a szervezett, esztétikai stimulusként („feladat”-ként) ható hangoknak a költészetben alárendelt szerepük van. Ez világos, ha összehasonlítjuk a zenével. Hivatkozhatunk itt a kérdés tekintélyes kutatójára, L. Szabanyejevre: „Távol áll tőlem az a gondolat, hogy kibővítssem a szó ideografikus részének jelentőségét. Ellenkezőleg, úgy vélem, hogy a művészi szóban is ténylegesen előtérbe kell kerülnie. Ellenkező esetben nem költészettel, hanem zenével állnánk szemben.”

„A költészetnek is van egy, hatásában a zenével rokon hangzási szintje, de ezenkívül a költészet rendelkezik még valamivel, és ez – a szavak szimbolikája.” Majd így folytatja: „. . . minden művészetben van egy olyan terület, amelyről ha lemondunk, azt kockáztatjuk, hogy művészetén kívüli szférába jutunk.

A zenében például világos, hogy ha lemondunk a hangok magasságának vagy hosszúságának tényezőjéről – megszűnik a művészet. Valószínű, hogy a költészetben ez a szint, amely lehetővé teszi az alkotás létét ebben a szférában, és amelynek fejlődése ilyen vagy olyan fokon elkerülhetetlen, az ideográfia.” És a továbbiakban: „. . . nem kétséges, hogy a hang mágikus lényege a történelem során a zene világában talál

¹⁹ F. Brunetière: L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle, t. II. Paris, 1906. p. 252 suiv.

²⁰ Б. Томашевский: Русское стихосложение. Пб., 1923. стр. 8. Ezt a meghatározást már nem ismétli meg „Irodalomelméleté”-ben (vesd össze „A lírai műfajok” című fejezettel).

otthonra, a szó világa pedig fokozatosan, lassan, de szívósan megszabadul a maga mágikus összetevőitől, megtarva magának az ideográfikus lehetőségek korlátlan kiszélesedését és azt, amit a szóban kifejezett fogalmak gazdagodásának és árnyaltabbá válásának neveznek.²¹

A költői nyelv hangzósságának szembevető volt, a költői nyelv fonetikai elemei iránti megkülönböztetett érdeklődés mindenekelőtt abban gyökerezik, hogy a költészet befogadásakor magán a nyelven kívül hiányzik a nyelvi kommunikáció számos más lényegi körülménye (mint pl. a „pantomim”, a beszédhelyzet és a hallott beszéd megértésének egyéb más feltételei.). Ezzel kapcsolatos az, hogy a lírában az „önteremtő szó”-nak az intellektuális-közlő funkcion kívül még ráható (szuggesztív), esztétikai, érzelmi és akaratfunkciója is van. A jelentésbeli bonyolultság (a szemantikai többértelműség) szabad tere – az, hogy a „szavak” szűkös, de a gondolatok tágasan érezzék magukat – sokkal inkább jellemzi és megkülönbözteti a lírai nyelvet, mint a versszerűség és egyéb fonetikai ismérvek. Éppen ez a sajátosság az, amely a világirodalom csaknem minden lírai költészetének megkülönböztető jegyül szolgálhat, míg a rím, a hangzósság („a hangszerelés”), a verselés nem minden irodalomban és nem mindig sajátja a lírának, és akkor is, amikor jelen van, nem minden esetben határolja el a lírát más műfajoktól.

Nálunk a lírát mindig a prózával állítják szembe, mint a legközelebbi és azonos fontosságú irodalmi műfajjal, ezért természetesnek tűnik, hogy éppen a versszerűséget fogadják el a líra megkülönböztető jegyeként. De vannak irodalmak, amelyekben más a műfajok hierarchiája. Így például az ó-indiai klasszikus irodalomban a *lira*²² egyrészt elválik a stilisztikailag önálló eposztól és a leginkább verses formában írt drámától, másrészt a tudományos és filozófiai értekezéstől. A megismerés és a gondolkodás bármely sférájához tartozó művekben általánosan elfogadott volt a verses forma. Az pedig, ami szépprózáinkhoz hasonló (monda- és mesegyűjtemények) formája szerint vegyes műfaj volt (a versek váltakoztak a prózával), részben pedig rendeltetése szerint is; ez nem annyira széppróza, mint inkább alkalmazott és ezért alacsonyabb rendű irodalmi műfaj (erkölcstanító, humorisztikus, vallási-prédikatori), és ezért a „lírától”, mint a legnehezebb, legkifinomultabb és tisztán irodalmi műfajtól távol eső, vele össze nem vethető műfaj volt.

Ha egyszer lehetséges az irodalmi műfajok olyan rendszere, amelyben a verses forma nem ismérve a lírának, akkor más, általánosabb érvényű sajátosságokat kell keresni.

Ugyanilyen viszonylagos eredményhez vezet, ha a lírát (vagy bármely más műfajt) a legállandóbb tematikai jegyek alapján a verses forma isméréhez hasonlóan próbáljuk meghatározni. Hasonló munkát végeztek a francia irodalmi anyagon Guyau és Brunetiére. A tematikai kör meglehetősen szűkössége különösen akkor szembeötlő, ha tőlünk időben és kultúrában is távol eső irodalom műfajait tanulmányozzuk. Itt van például az arab költészet tematikai szűkösségének jellemzése az egyik kutató munkájából: „A költő nem írhatott számárháton való utazásról a hagyományos teveháton való utazás helyett, nem

²¹ Л. Сабанеев: Музыка речи. М., 1923, стр. 19–20, 21.

²² Az európai tudósok körében egyezményessé vált *lira* terminus alkalmazása az indiai irodalom bizonyos műfajaira – bármennyire képtelennek is tűnik – el kell ismerni, hogy lényegében helyesen mutat rá az egymástól elszigetelt kultúrák különböző irodalmi anyagában a két műfaj világosan érzékelhető analógiájára.

írhatott az édesvízű patak melletti megpihenésről, mert a nomádok csak a kutak sós vizét itták . . . Bagdad lakói ezekben az időkben versben dicsőítették az ellenség vérének szomjazását akkor, amikor remegtek az Abasszid-kalifák katonái előtt.²³ Nem kevésbé meglepő a tematika erőtlensége az ó-indiai költészetben. Tanusíthatjuk ezt akár Dandin szavaival is, aki egyike az indiai költészet kiemelkedő teoretikusainak. Egy sajátos költői műfaj, az ún. „szargabande” (a líro-epikus poéma egyik válfaja) meghatározásakor, e műfaj kanonizált témáinak körét sorolja fel: „A szargabande – emelkedett költői műfaj. A következő jegyek határozzák meg: a kezdete – dicsőítés, imádság vagy a tartalom rövid felsorolása. A témát vagy epikus legendákból, vagy egyéb, a valóságban gyökerező forrásból kölcsönzik. A poemában benne foglaltatik kívánságainknak mind a négy tárgya.²⁴ A hős ügyes, nemeslelkű. A poemát széppé és lebilincselővé teszik a leírások: – városok, tengerek, hegyek, évszakok, a hold- és napfelkelte, játékok a kertben a kútnál, a bor és a szerelem mámore, összeszólalkozás és esküvő, fiú születése, állami gyűlés, követségek, hadjárat, csaták, a hős győzelmei. Mindez esztétikai hatásban gazdag, nem túlságosan tömör költői előadásban, nem túl hosszú formában.”²⁵ Ez a kánon (mint valószínűleg mindegyik) a költői remekművek elemzésén alapul, amelyre az indiai tudós (az európaiaknál nagyobb mértékben) mint fétisre tekint. Ily módon egy kitűnő költő többé-kevésbé esetleges témaválasztása, találékonyságának korlátozottsága – a későbbi indiai poétikában esztétikai motiválást nyert, és kötelező érvényűvé vált. A kanonizált témák készleteinek „esetlegességét” azokban az esetekben érzékeljük elevenen, amikor a kanonizált téma más irodalomban teljesen példa nélküli, s a megfelelő műfajtól idegen. Így a nagynevű indiai teoretikusok (Mammāta és Rūyāka) a költészet (Kavyjam) magasrendű példájaként emlegetik Dāmódaragupta (VIII. sz. vége) líro-szatirikus poemáját: *‘A kerítőnő tanácsait’*, amelyet szerzője a lírai forma legkifinomultabb eszközeivel írt meg, és amely a késői indiai irodalomban az utánzatok egész sorát hívta életre. És mégis, a kitűnő német indológus, Georg Bühler, „az indiai pornográfia ősi példájának” nevezte. Szemmel láthatóan az európai költészet tematikai irányát tartva szem előtt, csak irodalmon kívüli jelenséget láthatott benne. [. . .]

7.

A líra meghatározása csak az összehasonlító poétika befejezett rendszerében lesz szükséges, ahol más műfajok meghatározásával kölcsönös összefüggésben kell létrejönnie. Ennek érdekében még túlságosan keveset tettek Nyugaton és nálunk is. Amikor az eltérő vélemények már kiállták a hosszú viták és a tudományos felülvizsgálás próbáját, amikor már elegendő friss és széles körű elméleti megfigyelés áll rendelkezésre, csak akkor köszönt be ezen a területen a tudományos szintézis ideje.

Egy ilyen vázlatos munkában, mint ez is, csak néhány szempontot lehetett felvetni a további vizsgálat számára, végleges bizonyítás nélkül, és a líra meghatározása az adott esetben csak skolasztikus lehetett volna.

²³ René Basset: La poésie arabe antéislamique. Paris, 1888. p. 49.

²⁴ Azaz: vallási érdem, gazdagság, szerelem és örök üdvösség.

²⁵ Dandin's Poetik (Kavyadarca). Sanskrit und deutsch von Otto Böhtlingk. Leipzig, 1890. I.,

Leglényegesebb állításaimat emlékeztetőül megismétlem.

A lírai műfaj jellemzésekor nem szabad lényegi és állandó jegyként elfogadni a „szubjektivitást”, az „érzések” túlsúlyát és a jelentésbeli körvonalazatlanságot, valamint a lírai darab értelmezési lehetőségeinek kimeríthetetlenségét. A világirodalomban a líra általános és állandó sajátságának – a *szemantikai bonyolultságot* tarthatjuk. Létrejöttében nagyon különböző eszközök játszanak szerepet: több jelentésű „szavak” kiválasztása, rokon értelmű (szinonimikus) nyelvi komplexumok pleonasztikus egyesítése, hasonló hangzású (homonim „szavak” szembeállítása, a szöveg megtörése, tisztán szemantikai kontrasztok, ismert kompozíciós eljárások; végül, a jelentésbeli többszintűség néha jelbeli mutatók nélkül jön létre, a lírai mű alkotói funkciója, azaz az irodalmi hagyománnyal való szembehelyezkedése útján.

A lírai mű szemantikája nem kaotikus, hanem racionálisan, szigorúan szervezett, jel-állományához hasonlóan. A költői mű értelmezését teljes egészében meghatározza: 1. a tradíció, 2. az újdonság várása, 3. a szavak kötése („a kontextus”), 4. a kompozíció nyelvi kibontása.

A regényben, a drámában a „lírai elemnek” egészen más az esztétikai rendeltetése – funkciójának különbözősége tükröződik hatásának különbözőségében: ezért nem lehet azonosítani a lírai költészet lírai nyelvét más műfajok járulékos lírai elemeivel.

A líra jellemző ismérveit nyelvi sajátágaiban keresni – metodológiailag törvényszerű, de természetesen nem elegendő. Egy irodalmi műfaj nem vezethető vissza egyes esztétikai-nyelvi minőségekre, ha meg is határozható ezeknek alapján, vagy legalábbis nem határozható meg ezeknek figyelembevétele nélkül.

A lírai stílusok tanulmányozásának (pl. a szimbolista és a futurista líráé) az a jelentősége az általános líraelmélet számára, hogy megvilágítja a lírai nyelv szerkezetének néhány, széles körben elterjedt, csaknem teljesen általános vonását, amelyek az adott stílusban dominálnak, és ezért könnyen szemléltethetők.

(Fordította: Ratzky Rita)

(Б. А. Ларин: О лирике, как разновидности художественной речи. In: «Русская речь», 1927, стр. 42–73)

A KÖLTŐI ALKOTÁS MINT STRUKTÚRA*

1. A mű vertikális és horizontális metszetei

Az előző fejezetben a költői művet mint képek rendszerét vizsgáltuk, és eközben az okfejtés egyszerűsége és kényelme végett tudatosan a háttérben maradt sok fontos és jelentős tényező. Ha a műben az egyes képeket akarjuk megkülönböztetni, akkor ez általában azt jelenti, hogy a mű úgynevezett *vertikális* metszetét adjuk meg. Ha egyes strukturális síkokat különböztetünk meg, akkor megadjuk a mű *horizontális* metszetét. A mű minden egyes bonyolult vertikális összetevője, minden költői kép megmutatkozik az összes horizontális metszetben, a mű összes strukturális síkjában.

Az előző fejezetben az egyes képek szerkezetéről, valamint egész rendszerükről szólva a képekben csak két síkot vizsgáltunk. Az ábrázolási sík számunkra mintegy az összes formális sík képviselőjéül szolgált. Valójában persze semmiben sem különbözik a többitől a *szociál-pszichológiai síkkal való kölcsönviszonyában*. Ami e kölcsönviszony vizsgálatát illeti, az ábrázolási síkról eddig mondtak a kép összes egyéb formális síkjára is ugyanúgy vonatkoznak: tehát a tematikus, a kompozíciós és a kifejező síkra is. Ahogyan a maga ábrázoló valóságában minden költői kép mint objektum jelenik meg, ugyanakkor objektum is, mint a mű adott *tematikai* komponense, mint bizonyos szerkezeti megformáltság, mint lexikai-szintaktikai realitás. És ha a képben az önálló szociál-pszichológiai komplexum szubjektívtá és ezen keresztül a kép egyidejűleg szubjektum is, akkor a képben az objektum és a szubjektum viszonyának tételei, amelyeket a fentiekben az ábrázolási síkra vonatkoztattunk, érvényesek a kép összes síkjára is. Ebben a vonatkozásban mindegyik egyforma.

Különbségük másban mutatkozik meg. Az összes kép – és következésképpen az egész mű – formális síkjai különböznek egymástól; s először a költői szöveg konkrétságától való elvontságuk mértékében. Ha a tematikus síkban a legabsztraktabb módon vizsgáljuk a képek rendszerét, akkor a kifejező síkban épp fordítva, egészen szöveg szerinti konkrétságában jelenik meg. Ezen a fokon helyezzük az egyes síkokat egymás fölé, a költői struktúra határain belül: a *konkrétabbat a kevésbé konkrét fölé*. A formális síkok másik megkülönböztető jegyét specifikus sajátosságaik képezik. Rátérünk tehát az egyes síkok sajátosságainak meghatározott sorrend szerinti vizsgálatára.

*Részlet »Az irodalomtörténeti kutatás módszertana« című nagyobb tanulmányból.

2. Tematikus sík

Ha a kutató a szöveg intonációs-szintaktikai jelenségeitől, az ábrázolhatóság filológiai elemeinek a képek határain belül történő konkrét kiválasztásától és a képek kompozíciós körvonalaitól elvonatkoztat és figyelmét csak a műben meglevő meghatározott képekre fordítja, akkor, mint arra már rámutattunk, a mű legelvontabb és legtematikussabb síkját kapja eredményül – a mű tematikai szituációját. A kutatónak meg kell vizsgálnia a szubjektívált és a szubjektívatlan képek létezését, a képek egymás közötti kölcsönös viszonyát, a motívumokat, amelyekkel egymáshoz kapcsolódnak, végül pedig azokat a motívumokat, amelyek a szituációt létrehozzák. A képek szituációját, mint már utaltunk rá, a szervező szociálpszichológiai komplexum alapvető motívumai kötik össze. A képeket összekapcsoló motívumok és a szituációt szervező motívumok *nem mindig esnek egybe*. Az *ész bajjal jár* című vígjátékban például Famuszov lányának a kishivatalnok, Molcsalin iránt érzett szerelme az a motívum, mely összekapcsolja az egyes képeket, de magát e motívumot is Csackijnak a merev és üres, bürokratizált világ iránti ellenszenve motiválja.

Ha a kutató a képek összességére helyezi a hangsúlyt, akkor a mű tematikájának *statikus aspektusához*, a mű szituációjához jut el. Ha nagyobb figyelmet fordít a képeket összekötő motívumok következtettségére, akkor megkapja a tematika *dinamikus aspektusát* – a mű *cselekményét*. Hiszen a képek közötti összefüggés nem cselekvések, mozgások egész sorának összekapcsolódása. Ahogy minden egyes kép, úgy a képek rendszere is gyakorlatilag időben bontakozik ki. Ezért minden motívum egyrészt egy meghatározott kép kibontakozása, másrészt mint kapocs, beletartozik az események következetes ok-okozati viszonyába – amelyet rendszerint költői cselekménynek neveznek –, és a cselekményben más képek motívumaival kapcsolódik össze. Következésképpen a cselekmény csak a mű tematikus síkjának dinamikus oldala.

A motívumoknak egyrészt a meghatározott képhez (a szubjektívált szociálpszichológiai komplexumhoz), másrészt a meghatározott cselekményhez való tartozása – a költői motívum két, egymást összekötő aspektusát képezi, amelyeket meg kell különböztetni és mindkettőt egyformán figyelembe kell venni. Emellett a motívumnak egy meghatározott *kép*hez való tartozása *alapvető* és elsődleges tény, amelyből a továbbiakban az következik, hogy a motívum más motívumokkal együtt beleszövődik a cselekményszálba. Ezért világos, hogy a mű cselekményének létét és jellegét a *képek összessége* határozza meg és nem fordítva. Ha a mű cselekményében intrika fordul elő, akkor ennek jelenléte, feszültségének foka elsősorban a képekben található megfelelő motívumok létéből következik, abból hogy a mű szituációiban ilyesféle és nem pedig másmilyen képek jutnak szerephez. Így *A Karamazov testvérek* feszült intrikájának létrehozásához meghatározott képek, meghatározott szociális „jellemek” szükségesek, amelyek létre is hozzák ezt az intrikát. Végül fordítva, a *Töretlen föld* tematikájában, ahol az összes külső adottság lehetővé teszi egy nagy feszültségű intrika létrejöttét, ezek a lehetőségek megvalósíthatatlanok maradnak, mivel a regény autogén képei statikus szociálpszichológiai komplexumot hordoznak magukban, amelyik az érzelmi-szemlélődő motívumokra épült.

A mű tematikájának alapja tehát a képek rendszere; s ezek kölcsönös és időben kibontakozó viszonya a cselekmény. Ahhoz, hogy ezt a függőséget észrevegyük és figyelembe vegyünk, elengedhetetlen, hogy a kutatás folyamatában lehetőleg minél telje-

sebben és pontosabban rögzítsük a motívumok tartalmát. Tehát nem egyszerűen Szofja „szerelméről”, hanem „éppen a kishivatalnok iránt érzett odaadó és vak szerelméről” kell beszélünk.

Saját motívumait olyannyira megerősítve, hogy a motívumok más komplexumait is vonzza, a szervező szociál-pszichológiai komplexum ily módon szervezi meg a képek rendszerét, rajta keresztül pedig a mű cselekményét. A kutató feladata az, hogy megtalálja a szervezési központot, és megmagyarázza az adott tematikus sík szükségességét.

3. Kompozíciós sík

Ha a műben a képek szituációját és fokozatos időbeli kibontakozásukat (a cselekményt) vizsgáljuk, akkor a kutatónak el kell vonatkoztatnia a képek konkrét sajátosságainak egész sorától, amelyet *kompozíciós sík*nak is nevezhetünk. Bármilyen szubjektívált szociál-pszichológiai komplexum saját megerősítése végett nemcsak az ábrázolhatóság eszközeinek meghatározott kiválasztását követeli meg, de motívumaik *kidolgozásának* meghatározott eszközeit is – egy bizonyos kompozíciót.

Itt alapvető mozzanatok: 1. a motívum kibontakoztatásának *módjai*, 2. kidolgozottságuk *foka*.

A motívumok kibontakoztatásának négy alapvető módja létezik. A szociál-pszichológiai motívum mindenekelőtt lehet rögzített, vagyis közvetlen pszichológiai folyamat – a „hős” élménye. Másodszor lehet feltárt, mint a szereplő megnyilatkozása – vagyis párbeszéd vagy monológ. A motívum megjelenhet továbbá *külső cselekvésként*, mint pl. a hős helyváltoztatása vagy cselekedete. Végül a jellemzés megnyilvánulhat abban, hogy a kép meghatározott portré és zsánervonásokat tartalmaz. Ezek a módok különösen világosan és kézzelfoghatóan a konkrét elbeszélésmódban választhatók el egymástól, vagyis olyan variáció során, amelyikben a történetek egyes motívumai részleteikben külön állnak, és nem összegeződnek egy közös helyzetté. Az összegező elbeszélésmódban ezek a formák épp ellenkezőleg, kevésbé pontosan fogalmazódnak meg és nem különíthetők el annyira. Például az a motívum, hogy „kifejezte óháját, hogy beiratkozzon a körbe” inkább cselekedetnek tűnik, de magában foglalja az élményt és a nyilatkozatot is.

Minden szociál-pszichológiai komplexum a maga meghatározott, objektív – szociális-történeti okokból eredő – sajátosságai folytán sajátos fejlődési módokat követel önmaga számára. Nem véletlen pl., hogy Dosztojevszkij regényeiben a cselekmény többnyire feszült párbeszéd, monológok és váratlan tettek által fejlődik; és az sem véletlen, hogy Gogol legfontosabb műveiben a cselekmény fejlődésének ezek a módjai elenyésző számban vannak jelen. Nem is *tudnának* túlsúlyra kerülni, hiszen az első helyen itt a zsáner- és portrészerű jellemzések és a komikus gesztusok állnak. Minden műalkotás autogén szociál-pszichológiai komplexumai – sajátosságaik révén – kikényszerítik a *kidolgozási mód* meghatározott *kiválasztását*. És konkrét árnyalataikkal – lendületükkel és feszültségük fokával – megváltoztatnak minden egyes módot, különböző tempót és erőt kölcsönözve neki.

A kép kompozícióján belül a motívumok kidolgozottságának foka más jelenség. A dolog lényege az, hogy a szociális-pszichológiai komplexumok az őket létrehozó objektív okoktól függően *szükségen*, vagy *ellenkezőleg*, *bőségesen fordulnak elő*.

Az összes motívum belső gazdagságát vagy szegénységét az határozza meg, hogy mennyire széleskörűen lehet ezeket a költői szövegben kidolgozni, vagy fordítva, milyen gyorsan merülnek ki és kell őket fölváltani, vagy az elbeszélésmódot megszakítani. Például Darjalszkij vagy Kotyik Letajev (A. Belij) élményei a költői szövegben nagyon hosszasan fejlődhetnek. Adujev vagy Rajszkij élményei viszont épp fordítva, nemcsak elkerülnek a feltárást – inkább a drámai (külső cselekvés) vagy a párbeszédes kidolgozás mögé rejtőzve –, hanem feltárva is gyorsan kimerülnek, és tovább objektívalódnak a hős által közvetve megfigyelt többi alakban.

A költői kép kompozíciójának alapvető oldalait a motívumok kibontakozásának módja és a kidolgozás foka alkotja. Első pillantásra természetes és jelentéktelen jelenségnek tűnik ez, és alig vonja magára az elméleti szakember és a kutató figyelmét, valójában azonban nagyon fontosak, mivel általuk jön létre az *egész mű* kompozíciója. Az egyes képek felépítése és kidolgozása meghatározza kölcsönös kibontakozásuk módjait. Az egyes képek kompozíciója meghatározza azt, ahogyan a képek egymáshoz fűződnek, mennyire gyakran vagy ritkán váltják egymást, hogy egészben vagy részben váltakoznak, és a kölcsönös tükrözés a kölcsönös jellemzés milyen fajtáival körvonalazzák és emelik ki egymást.

Ez az oka, hogy az egyes képek kompozíciója továbbra is meghatározza azt a módot, ahogyan a mű egyes „jelenetei” felépülnek, ezeknek a „jeleneteknek”-nek a hosszúságát vagy rövidegét, elhelyezkedésük sorrendjét, számukat és a váltás gyorsaságát. Mindez tulajdonképpen a felépítés jellegében, az egész mű terjedelmében és tempójában jut kifejezésre. Dosztojevszkij regényei terjedelmesek, de gyors folyásúak, Turgenev regényei rövidek, viszont cselekményfejlődésük lassú.

A szerkezet kompozíciós síkjának – ugyanúgy, ahogyan a tematikus síknak is – van *dinamikus aspektusa*. Ha a kutató a mű képeinek és jeleneteinek felépítését veszi szemügyre, akkor a kompozíciót *struktúrájában* vizsgálja. Ha feltárja a mű összes jelenetének keresztirányú és vízszintes metszetét, akkor megkapja a kompozíciós síkot dinamikájában – a mű szűzséjét. Ahogyan az általános kompozíció az alakok szituációjának kibontakoztatási módja, úgy a szűzsé az adott cselekmény kibontakoztatásának módja. Következésképpen a szűzsé csak a kompozíció dinamikus hosszsmetszete, és nem az egész kompozíció, ahogyan azt gondolni szokták.

Mindazt, amit a motívum két funkciójáról (a kép fejlődéséről és a cselekmény fejlődéséről), és közülük az első másodiknak való alárendeléséről fentebb mondtunk – itt is meg kell ismételnünk. A motívumok kompozíciós sajátosságait a *meghatározott* szociális-pszichológiai komplexumhoz való tartozásuktól kapják, amelyet objektív történelmi körülmények hoztak létre; a motívumok ezekkel a sajátosságokkal kerülnek be a mű szűzséjébe, meghatározva a szűzsé sajátosságait. Ha meg tudjuk különböztetni a konkrét szűzsét és annak „sémáját”, akkor világossá válik, hogy a szűzsé-séma is – e kompozíciós kategória – a műben minden alkalommal a mű képeinek konkrét összessége által jön létre.

Az elmondottakat a *Holt lelkekből* vett példával illusztráljuk. A „poéma” cselekménye szerint Csicsikov a földbirtokosoktól megvásárolja a „holt lelkeket”. Valami oknál fogva azonban ez a cselekmény kalandregényszerűen bontakozik ki. A poéma tárgya: Csicsikov utazása egyik birtokról a másikra. A dolog lényege az, hogy a kisbirtokosok figurái – a mű autogén képei, szociális és pszichológiai komplexumai – az élmények

korlátozottságával és szegénységével tűnnek ki. Egyikük sem nyújt pszichológiai anyagot sem széles körű önfejlődése, sem az intenzív intrika számára – egyikükre sem lehet a poémát építeni. Minden figura a rá jellemző statikus kidolgozottságnak köszönhetően megteremti saját jelenetét, de teljességgel kimerül két-három jelenetben, és a továbbiakban nem lehet vele mit kezdeni. Hogy a cselekményt tovább lehessen vinni és nagy művet alkotni, folyton át kell váltani egy másik figurára, de itt ugyanaz ismétlődik meg. Az egész mű emiatt mintha önálló portrékból, önálló statikus epizódokból állna össze. Ezeket realista módon egységes egésszé kell szervezni. Ez valósul meg Csicsikov utazásai által. Ezért kalandregényszerű a poéma, Csicsikov pedig kalandor. Mint látjuk, a műfaj a *stílus összetevője*, és ezért történetileg nem elkülönítve, hanem a stílusok történetében kell tanulmányoznunk. Evvel természetesen nem szüntetjük meg, ellenkezőleg, feltételezzük a műfajelmélet megteremtését és a kompozíciós kategóriák – a szűzsé-sémák – kiemelt vizsgálatát.

Így tehát a szociális-pszichológiai komplexumok sajátosságaik révén meghatározzák azoknak a képeknek a kompozícióját, amelyekben szubjektívalódtak, és ezzel a költői struktúra egész kompozíciós síkját is. Emlékezzünk azonban vissza, hogy a műben rögzített komplexumoknak nem azonos a jelentésük, és mindaz a kompozíciós síkra is érvényes, amit – ezt megelőzően – az ábrázolási síkról elmondtunk. A szervező szociális-pszichológiai komplexum sajátossagai révén létrehozza azoknak a képeknek a kompozícióját is, amelyekben szubjektívalódott, és azokét is, amelyekben objektívalódott.

A megszervezett autogén képek, amennyiben tautológikusak a szervező tényezővel, úgy egyidejűleg maguk is szervezik a kompozíciót. A képekben szubjektívalt heterogén komplexumok nem vesznek részt a kompozíció szervezésében, hanem ezt a szervező impulzust kívülről kapják és csak anyagot szolgáltatnak képeik kompozíciójához. A kompozícióban az autogén és heterogén képek hasonlóságának vagy különbségének foka különböző lehet; de míg az előbbieket esetében megvalósul a síkok belső egysége, addig az utóbbiakra ez nem áll. Így például az *Ördögökben* Sztjepán Verhovenszkij képében öltött testet, szubjektívalódott az élmények szociális feltételhez kötött rendszere, aki önmagában akaratnélküliségével, megfigyelő hajlamával és érzékenységével tűnik ki: Ha ennek a rendszernek a regényben saját pátosza lenne, azaz autogén volna, akkor kompozíciósan éppen a cselekményfejlődést lassító, szentimentális élményként szilárdult volna meg. De az *Ördögökben* Verhovenszkij – heterogén kép, szociálisan idegen G. Csinovnyik szervező komplexumától, melynek hatására olyan kompozíció formákat kap, amelyek nem jellemzőek rá: fejlődése feszült párbeszéd, izgatott cselekedetek során bontakozik ki (pl. „Hát ők nem szerették a népet – ordította Sztjepán Trofimovics”; vagy: „Tudni se akarok a felindulásáról – mondta tompán”; vagy: „De akkor Sztjepán Trofimovics úgy beléakaszkodott” stb.) A képek belső síkjainak efféle eltérése eredményezi az iróniát, amely itt G. hivatalnok révén érvényesül.

A kutató feladata, hogy megtalálja a mű kompozíciójának szervező központját és rámutasson az adott kompozíciós sík szükségszerűségére.

4. Ábrázolási sík

Fentebb már utaltunk rá, hogy a költőileg rögzített szociál-pszichológiai komplexum kiemelt szerepe a vizsgált művekben különösen nyilvánvalóan az ábrázolási síkban tűnik elő. Éppen itt mutatkozik meg mint kép a szó szorosan vett és betű szerinti

értelmében. Ebben a konkrét és közvetlen értelemben a költői képet filológiai egységek rendszereként – ábrázolási eszközként határozhatjuk meg. Ha a szót az ábrázolási eszközzel azonosítjuk, érteni fogjuk a szókép problémáját.

Nem fogjuk megismételni mindazt, amit erről a kérdésről A. A. Potyebnya, valamint elődei és követői mondtak, de egyáltalán nem azért, mintha mindenben egyetérténék velük. A poétika számára általában nem az a lényeges, hogy a szótövek – származásukat nézve – konkrét fogalomhoz kapcsolódtak valamikor, azaz belső formájuk volt, és hogy ez az időközben megszűnt kapcsolat a költői műben mintha újjáéledne. A költői szövegben jóval finomabb jelenségeket figyelhetünk meg, amelyeknek *semmi közülük sincs a szavak tudományosan kidolgozott etimológiájához*, viszont észrevehető a költői stílushoz fűződő közvetlen kapcsolatuk.

Megfigyelhetjük, hogy a szavak különféle költői szövegekbe, különféle költői-szemantikai közegbe való bevonásukkor különféle árnyalatú és mértékű kifejező jellegre tesznek szert. Még azok a szavak is, amelyek nem tárgyi jelentésűek, hanem elvontak, és amelyeknek önmagukban, adott lexikai formájukban soha nem volt képszerű jelentésük, a költői szóhasználatban kifejező jellegűvé válnak, habár különböző minőségben és mértékben, attól függően, hogy hol és hogyan alkalmazzák őket. Vegyünk egy részletet Brjusov: *Szimfóniájából*: «Меж бесконечностью бывшего и бесконечностью грядущего спадает, чтоб возникнуть снова, цветок мгновенья – тайна сущего». („A múlt és jövő végtelenségének határán le hull, hogy újjászülessen, a pillanat virága – a lét titka.”) Önmagában véve mindegyik szó alkalmasabb lenne egy filozófiai értekezés megírására, de a *Szimfónia* művészi szövegébe ágyazva összességükben mégis a kifejező jelleg nagyon finom árnyalatával rendelkeznek.

Gyakran sajátos ábrázoló erejük van a szóképeknek, azonban az ábrázoló eszközöknek nem feltétlenül kell szóképeknek lenniük. Az egyszerű igének (nem metafora) például, vagy a melléknévi jelzőnek nagyfokú kifejező jellege lehet. A nyelvészet „teljes” és „nem teljes” szavakat különböztet meg, olyan szavakat, amelyeknek van, illetve nincs önálló jelentésük. Az ábrázolóeszközt úgy határozhatjuk meg, mint *teljes szót*, amely *költői rögzítésre használható*. Olykor néhány teljes szó kapcsolata annyira szoros, hogy kifejezési egységnek tekinthető. Ilyenek pl. a hovatartozást kifejező főnevek és melléknevek: «Вижу, вижу лунный лук . . . » („Látom, látom a Hold íját . . .”)

Az ábrázoló eszközök tanulmányozásához nagyon lényeges, hogy megkülönböztessük az ábrázolási *kategóriákat* és ábrázolási *töltetüket*. Az ábrázolási kategóriák: a hasonlat, a metonímia, a jelző stb. Sok műben, különféle stílusokban használhatjuk őket, és minden alkalommal sajátos ábrázolási töltetet nyernek a kifejező jelleg sajátos árnyalatainak és mértékének köszönhetően. A szó különféle költői-szemantikai közegbe kerülve megváltoztatja jelentésének finom árnyalatait, feltárja mindazt, ami benne korábban rejtve volt. Az elméleti irodalomban erről sokat írtak és írnak, de számunkra most nem ennek a hangsúlyozása lényeges.

Fontos felderíteni, honnan kapják a költői szöveg „teljes” szavai kifejező jellegük árnyalatait és mértékét. Hiszen a szemantikai közeg túlságosan gyenge fórum, hogy rá apelláljunk. A szemantikai közeget egyéb ábrázoló egységek sokasága alkotja, amelyeknek keletkezése úgyszintén magyarázatra szorul. A költői szemantika jelenségeinek lényege, hogy *a költői szöveg szavaiban rögzítődik egy meghatározott szociális-pszichológiai komplexum*, amelyik a konkrét fogalmakra irányuló érzelmi-akaratú céltudatosság teljes

konkrétumát hordozza magában. Ennek a komplexumnak a motívumaitól kapják az őket rögzítő szavak kifejező jellegük árnyalatait és mértékét. Vizsgáljuk meg a következő három példát: 1. «Небольшой новый армячок, надетый в накидку, чуть держался на его (Феди)узенных плечиках; на голубеньком поясе висел гребешок («Бежин луг»)). 2. «Мардарий Апполоныч старичек низенький, пухленький, лысый, с двойным подбородком, мягкими ручками и порядочным брюшком» («Два помещика»)). 3. «Пять или шесть уездных чиновников с круглыми брюшками, пухлыми и потными ручками и скромно-неподвижными ножками» («Гамлет Шигр. уезда»)). (1. „A panyókára vetett új kisködmön le-lecsúszott szűkre szabott vállairól; kékszinű derékszíján fésű fityegett.” [Turgenye: *A bezsini rét*] 2. Mardarij Apollonics alacsony, kövérkés, kopasz öregember volt, dupla tokával, puha kis kezekkel és tekintélyes pocakkal. [Turgenye: *Két földesúr*] 3. „Öt vagy hat kerekhasú járási tisztviselő, kövérkés és izzadó kezekkel, emyedt-tehetetlen lábakkal.” [Turgenye: *A csigrij járás Hamletje*]). Mind a három példában előfordulnak kicsinyítő képzős névszók (egy és ugyanazon ábrázolási kategória), de ezek a kicsinyítő képzős névszók még lexikai egyezésről is *különböző* töltésűek, szemantikailag eltérnek egymástól. Ez azért történik, mert azokat a képeket, amelyekhez ezek a kicsinyítő képzők csatlakoznak, *különféle* szociális-pszichológiai motívumok szervezik. Fegya képét a figyelmes és gyengéd jóindulat, Sztjegunovét a jóindulatú humor, a hivatalnokokét a nevetséges gög. A szó kifejező jellegének árnyalatai attól függően változnak, *hogy melyik kép határterületére kerül a szó*, melyik egységet erősíti.

Az egyes ábrázolóeszközök kölcsönhatásba lépve teljes költői képet hoznak létre. A mi teoretikusainknál két ellentétes tendencia figyelhető meg: vagy túlságosan tágitják, vagy túlságosan szűken értelmezik a „kép” fogalmát. Egyesek csak a tárgyi jelentéssel rendelkező főneveket nevezik képnek: ló, kő, sas stb., a meghatározást, cselekvést stb. jelentő szavak szerintük a kép határain kívülre esnek (B. I. Jarho). Mások készek az egész művet egy képnek tartani azon az alapon, hogy az egyes ábrázolások szoros kölcsönkapcsolatban vannak benne egymással (G. G. Spet). Módszertanilag alkalmatlannak és célszerűtlennek tartjuk mindkét álláspontot. Az összes „teljes” szó, amelyek – tegyük fel – a „fiatal léhűtő” külsejét, sajátosságait, cselekedeteit, nevét, kalandjait, mondásait hivatottak visszaadni, egy teljes kép fokozatos kibontakozásának eszközei. Egymással összekapcsolódva és külömféleképpen csoportosulva továbbra is egyazon központ felé vonzódnak; kölcsönösen alárendelődnek az egésznek, és együttesen a kölcsönös alárendelés nagy és bonyolult rendszerét hozzák létre – az egyéni képet. Semmi alapunk sincs, hogy ebből a rendszerből bármit is kirekesszünk a kép fogalmából. És arra sincs több okunk, hogy a kép határait kiterjesszük az egész műre. A kutatási módszer számára különösen fontos, hogy lássuk a képek pontos logikai határát. Szükséges, hogy a kutató eligazodhassék a képek bonyolult rendszerében, megtalálhassa a rendszer szervező központját, és azután megmagyarázhassa a vizsgált ábrázolási síkjának sajátosságait.

5. Kifejezési sík

Az ábrázolási síkban azonban a kutató még nem éri el a teljes konkrétságot. A költői szövegben a teljes szavak nemcsak a képek rendszerébe egyesülnek, de szintaktikai rendszereket is alkotnak. Ezek teljes, egységes artikulációs sorokba kapcsolódnak össze,

melyekben megvalósul a mű *kifejező ereje*, és elveit úgy jelölhetjük mint a *kifejezés eszközeit*.

A költői szintaxisnak – mint minden másnak – két oldala van: az egyik, a sajátos-szintaktikai (a szó közvetlen és szorosan vett értelmében), ahová a szavak összekapcsolásának és szétválasztásának jelenségei tartoznak; a másik pedig az intonációs, amelyben a költői beszéd melódiájának, ritmusának és tempójának jelenségeit különböztetjük meg. Mindkét oldal szoros kapcsolatban van egymással, egyik a másikhoz alkalmazkodik. Ugyanakkor azonban az első kevésbé mozgékony és erőforrásokban kevésbé gazdag, ezért nagyon gyakran lemarad a második mögött. Egyrészt a szavak és mondatok meghatározott összekapcsolása és szétválasztása – egyes eseteket kivéve – maga után vonja a melódiai menetek és hangsúlyok meghatározott általános felosztását is; másrészt egy és ugyanazon szóösszetételnél az intonáció árnyalatai, főleg a melódia magassága, terjedelme és feszültsége, a hangsúlyok ereje és hossza, a tempó gyorsasága nagyon különböző lehet. Nemcsak a szavak és mondatok összekapcsolási és szétválasztási formái, de az intonációnak ezek a finom árnyalatai is *nagyon lényeges momentumok a költői szintaxisban*. Gyakran elsősorban éppen nekik köszönhető egyik vagy másik író stílus-jellege, koloritja. Ezek az árnyalatok világosan megmutatkoznak a művészi előadásban, az egyszerű érzékelés során pedig tudat alatt jelentkeznek. Éppen ezért kísérletileg lehet és kell tanulmányozni őket.

Hogyan juthatunk el tehát a költői szöveg kifejező erejének megértéséhez? Ezen a síkon a kutató már eltávolodik a költői szemantikától, az ábrázolási eszközöktől, és úgy tűnhet, hogy előtte már csak pusztá szintaktikai sémák léteznek. Valójában a kutató itt csak abbahagyja a költői szemantika egyik ábrázolási oldalának kiemelt tanulmányozását, és megragadja az utolsót a maga konkrét teljességében, kifejező jelentőségében. Nagyon lényeges, hogy megvilágítsuk a költői szemantika és a költői szintaxis kölcsönviszonyát. Ez a kérdés bonyolult és kidolgozatlan, és csak általános, előzetes választ adhatunk rá.

Az olyan kísérlet adatai – amelyre pl. sikeresen hivatkozik stilisztikai cikkeiben A. M. Peskovszkij – mintegy megmutatják, hogy az önmagukban konkrét töltésükön kívül volt szintaktikus sémáknak nincs meghatározott tulajdonságú kifejező jellegük, csak a kifejező jelleg bizonyos minőségét e sémák saját szemantikai töltésüktől kapják. Következésképpen itt is – akárcsak a kifejezési síkon – lényeges, hogy megkülönböztessük a kifejező jelleg kategóriáit és a kifejező töltetet. Az anafóra vagy az inverzió például a kifejező jelleg kategóriái, s az a rendeltetésük, hogy néhány szemantikai egységet kiemeljenek, vagy a beszédnek bizonyos ritmikai szervezethez költöztessenek. Ezek különbözőképpen hangzanak, és a kifejező jelleg különféle árnyalataival rendelkeznek, szemantikai töltésüktől függően. Vegyünk például egy olyan mondatot, amely felkiáltó jellegénél és anaforisztikusságánál fogva a kifejező jelleg bizonyos potenciális mennyiségével rendelkezik, függetlenül szemantikai konkrétságától: «Боже мой, как весело сверкает все кругом, как воздух свеж и жидок, как пахнет земляникой и грибами . . .» (И. С. Тургенев: Лес и степь) („Istenem, milyen derűsen csillog körös-körül minden, milyen friss és áttetsző a lég, hogyan árad a szamóca és a gomba illata”. [Turgenev: *Az erdő és a sztyepp*]) A konkrét szemantikai töltéstől a mondat intonációja visszafogottan élénk és könnyed-jelkes. Változtassunk részben a szemantikán: «Боже мой, как грустно темнеет все кругом, как воздух затхл и душен, как пахнет пошлостью и скукой». („Istenem, milyen siralmasan komorlik körös-körül

minden, a levegő milyen fülledt és áporodott, hogyan árad a közönségesség és az unalom büze.”) A melódiai menetek és hangsúlyok általános felosztása nem változott meg, de a kifejező jelleg más lett: a melódia halkult, terjedelme szűkült, a hangsúlyok erősebbek és rövidebbek lettek. Mi ennek a magyarázata?

Arról van szó, hogy az egyes költői-szemantikai egységek bizonyos eltérő szemantikai értékkel rendelkeznek – meghatározott érzelmi-akaratitelítettséget foglalnak magukba. De ha egyenként, vagy mint az ábrázoló rendszer tagjait vesszük őket, akkor ezt a telítettséget nem tudják realizálni. Ezt csak más szavakkal való artikulációs kapcsolatukban tudják megvalósítani, csak meghatározott intonációs-szintaktikai sorban. És amikor ilyen sorok jönnek létre, akkor ezekben éppen szemantikai töltetük meghatározott érzelmi-akaratitelítettsége realizálódik.

Összefoglalva: a költői szemantika saját realizálásának érdekében szervezi a költői szintaxist.

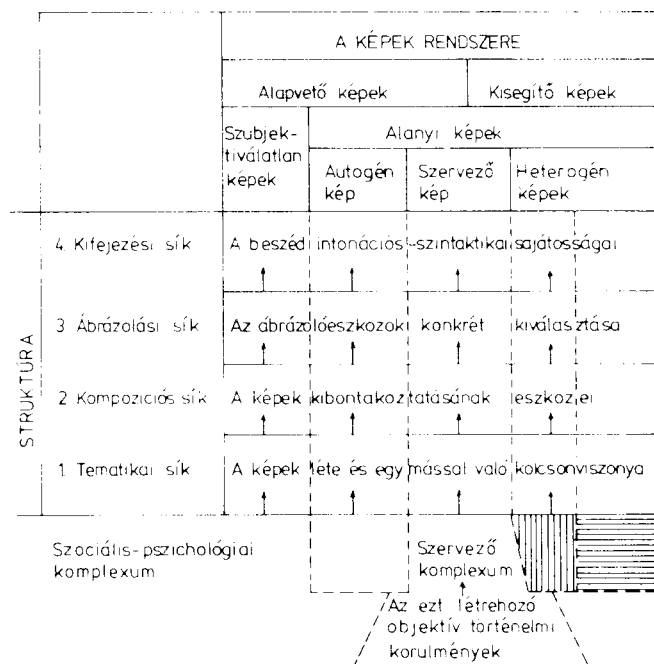
A szemantika azonban megint csak túlságosan gyenge fórum ahhoz, hogy rá apelláljunk. Honnan kapja érzelmi-akaratitelítettséget maga az intonáció? A választ már fentebb megadtuk: *attól a szociális-pszichológiai komplexumtól, amely benne rögzítődött*, és egyre objektívalódott és szubjektívalódott is. Ezért a költői szöveg teljes szavairól körülbelül ugyanazt mondhatjuk el, amit fentebb a költői motívumokról mondtunk. A szemantikai egységeknek két aspektusa van: egyrészt meghatározott képekhez, másrészt – meghatározott intonációs-szintaktikai sorokba tartozik. *Az első – alapvető, a második – származék*. A meghatározott képhez társuló költői szemantika érzelmi-akaratit irányulásra tesz szert, amelyet azután az erre létrehozott kifejezőeszközökben, a költői szintaxisban realizál.

Éppen ezért mindaz, amit az előzőekben a képeknek a kompozíciós és az ábrázolási síkban való kölcsönviszonyáról mondtunk, érvényes a kifejezési síkra is. A költői szöveg egyes mondatai az egyes képek kibontakoztatásának eszközei. És bár itt a képek körvonalai jóval kevésbé pontosak, mégis lehet, és kell is kifejezési síkról beszélni. A költői beszéd attól függően változtatja kifejező jellegét, hogy éppen *miről* beszél. A szervező szociális-pszichológiai komplexum a maga motívumainak érzelmi-akaratit oldala révén létrehozza azoknak a képeknek a kifejező jellegét, amelyekben szubjektívalódott vagy objektívalódott. Az autogén és heterogén képek kifejező jellegének rokonsági foka eltérő, de a képeknek ez a két fajtája – ami összetevőik belső viszonyát illeti – itt is különbözik egymástól. A kutató feladata, hogy megtalálja a szervező központot a mű kifejezési síkján, s ezáltal megmagyarázza intonációs-szintaktikai sajátosságait, a meghatározott kategóriák vonzását és konkrét töltetüket.*

*A kifejezési kategóriák – akárcsak az ábrázolási és kompozíciós kategóriák – nem tartoznak az önálló stílusokhoz: ezek „közöttes stílusok”, melyeket főleg *elméletileg* kell és lehet vizsgálni. De *történetileg* csak a *stílusok történetében* lehet ezeket tanulmányozni. Csak a stílustörténet fogja megmutatni, miért használták ezeket vagy azokat a kategóriákat, miért keletkeztek itt vagy ott. Másképp tanulmányozásuk teljesen leíró lesz. A szépirodalomnak nincs saját *mozgató ereje*, csak saját *természete*, melyben sajátos értelmezést kapnak a társadalmi élet egészét mozgató erők.

6. A költői struktúra mint egész

Most tehát általános elképzelésünk van a költői mű struktúrájáról, miközben nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy minden strukturális síkban csak a különálló képeket vizsgáltuk, a mű pedig nemcsak struktúra, hanem egyszersmind képek rendszere is. Álljon itt a mű eme két aspektusának sémája.



Mi értelme van, hogy megkülönböztetjük a struktúra egyes síkjait, a költői mű horizontális metszeteit? Térjünk vissza az alapvető módszertani helyzethez és a tudományos módszer kérdéseire.

A költői műben egy meghatározott társadalmi csoport vagy alcsoport élményrendszere fejlődésük meghatározott pillanatában kanonizálódik. Az élmények ezen rendszere, amely megfelel a társadalmi viszonyok új periódusának és amely avégett kanonizálódott, hogy a csoport az új periódushoz alkalmazkodjék, filológiai rögzítés során sajátosságai révén létrehozza a költői stílus sajátosságait és jellemzőit. Az irodalomtörténész alapvető feladata, hogy a költői stílus eredetének, fejlődésének és színvonalának ok-okozati magyarázatát adja. Ezeknek a feladatoknak a megoldásánál az irodalomtörténésznek először teljességre, másodsor pedig pontosságra van szüksége. Az egyik a másikkal következik. Határozzuk meg még egyszer a kutató útját.

Amikor a kutató elvonatkoztat a költői szöveg kifejező- és ábrázoló eszközeitől, azonosítva a kompozíciós eszközökben az egyes képek (образ) alapját alkotó szociális-pszichológiai motívumokat, tehát a struktúra felső síkjairól az alsókra ereszkedik, akkor megállapítja azokat a szociális-pszichológiai komplexumokat, amelyek az egyes képekben szubjektiváltak is és objektiváltak is, pontosan és tökéletesen jelölve ezeket a komplexumokat a pszichológiai fogalmak tudományosan kidolgozott nyelvén. A komplexumok anyagi és konstruktív oldalainak alapján azután meghatározza szociális-történeti származásukat. Végül a mű képi rendszerében szubjektivált és objektivált önálló komplexumok összehasonlítása útján azt határozza meg közülük, amelyik saját alapvető motívumaival – saját törekvésével megszervezi a mű képeit összes síkjukban, és bizonyítja ennek a komplexumnak szervező szerepét. A bizonyítás abból áll, hogy a kutató indirekt módon, a struktúra alsó síkjaitól halad a felsők felé, és minden önálló síkban éppen azoknak a jelenségeknek a létét mutatja ki, amelyeket a szervező motívumok megvalósítása sugall. *A kutató csak ha végighalad a költői struktúrán tudja megállapítani ennek vagy annak a komplexumnak a szervező szerepét, a mű egyes képeinek autogén vagy heterogén voltát. Csak egy ilyen átmenet folyamatában kapjuk meg magától a mű stílusának okozati magyarázatát, a megalapozott és konkrét tartalommal megtöltött magyarázatot, amely nem ráerőszakolt, amely nem egyszerű „Fingerzeige”.* Másrészt csak akkor válik világossá az adott stílus szociális-történeti szükségszerűsége és hivatása, az, amely élmények bizonyos rendszerének kanonizálásban rejlik, s amely ilyképpen a szociális csoport jelenét és jövőjét állítja. Éppen a komplexum szervező szerepének bizonyítására, azaz a költői stílus okozati magyarázatára van szükség, hogy figyelembe vegyük a struktúra összes síkját, a síkok eltéréseit, specifikus vonásaik felfogását. Ellenkező esetben a bizonyítás nem elengedő, a stílus magyarázata nem teljes.

*

Ez tehát nagy vonalakban a költői művek struktúrájáról szóló tanítás. A művek felépítésének terjedelme is igazolja e tan teljességét. Tudatosan használtuk példaként a XIX. századi irodalmunk példáit. A faj legjobb mintái nyújtják a legjobb anyagot a faj elméletének megteremtéséhez. De az itt kifejtett elméleti tételek alkalmazhatók kevésbé magas színvonalú költői tényekre is. Közvetlenül alkalmazhatók ott, ahol a műben pontos határok vannak az egyes képek között. Például Lermontov vers-miniaturájában, a „Kimegyek az éji ködös útra”, amely az alany és a kicsiny, alanytalan képek ellentétes összekapcsolására épül, pontosan feltárul a szerkezet, ha a fenti elméletet alkalmazzuk rá. Azonban azok a művek is, amelyekben az ábrázoló síknak más belső rendje van, csak vélt nehézségeket okozhatnak; a szervezés alapelvei és a strukturális síkok ezekben is ugyanazok. A tudományos módszertan alaphelyzetei rájuk is alkalmazhatók. Tanulmányozáskor a vers-miniaturák egyenként véve túlságosan kevés anyagot adnak az őket szervező komplexumok szociológiai meghatározásához, mivel túlságosan szűkek, ezért jobb ezeket csoportba egyesíteni vagy hosszabb szöveget vizsgálni, de megőrizve mindemellett az összes módszertani eljárást.

A költői stílus művészi szintjének meghatározása szoros és elszakíthatatlan kapcsolatban van a stílus kauzális magyarázatával. De ez a meghatározás egy sor kiegészítő elméleti tételt kíván, amelyekről jobb külön szólnunk. – Befejezésül jegyezzük meg, hogy

a fenti elmélet az egyes költői szövegek kauzális magyarázatára, a stílus *statikus* tanulmányozására rendeltetett. A stílus tanulmányozása itt természetesen nem áll meg; az irodalomtudomány alapvető tárgya – a stílusok *története*. A stílus dinamikájának tanulmányozása a stílus statikai kutatásainak egész sorára *kell hogy támaszkodjon*, sőt abból kell következnie. Csak kezdettől fogva tudnunk kell, hogy *mi* fejlődik, utána már azt, *hogyan* fejlődik. A stílus dinamikájának specifikus problémáit is külön, elméletileg kell kidolgozni.

(Fordította: Mayer Rita)

(Г. Н. Поспелов: К методике историко-литературного исследования. In: «Литературоведение». Сборник статей. Под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928, стр. 87–104.)

A SZÓ AZ ÉLETBEN ÉS A KÖLTÉSZETBEN*

(A szociológiai poétika alapkérdései)

I.

A szociológiai módszer szolgálatait az irodalomtudomány eddig szinte kizárólag a *történeti* kérdések kidolgozása során vette igénybe, miközben az úgynevezett *elméleti poétika* problémáit – a művészi formával, a forma különböző mozzanataival, a stílussal kapcsolatos kérdéseket vizsgálva tartózkodott e módszer használatától.

Széles körben gyökeret vert – marxisták között is – az a téves nézet, miszerint a szociológiai módszer csak azután léphet jogaiba, ha már az ideologikumtól – vagyis a tartalomtól – átitatott költői forma a rajta kívül eső társadalmi valóságban, történelmileg fejlődik tovább. Magát a formát eszerint az álláspont szerint egészen sajátos, nem szociológiai, hanem specifikusan művészi természete és törvényszerűségei határozzák meg.

Ez a nézet azonban gyökeresen ellentmondott a marxista módszer leglényegibb alapjainak: a *monizmus* és a *történetiség* elvének. Az ilyen szemlélet végeredménye: szakadék a forma és a tartalom, az elmélet és a történetiség között.

Ezekről a téves nézetekről részletesebben is beszélnünk kell, mivel túlságosan is jellemzik az egész mai művészettudományt.

A legvilágosabban és a legkövetkezetesebben a jelzett álláspontot a közelmúltban Szakulin professzor fejtette ki.¹ Véleménye szerint az irodalomban és az irodalom történetében két sort különböztethetünk meg: az immanens (belső) és a kauzális (okozati) sort. Az irodalom immanens „művészi magja” különleges, csak rá jellemző struktúrával és törvényszerűségekkal rendelkezik; ugyanakkor, „természeténél fogva”, önálló evolúcióra, fejlődésre is képes. Fejlődése során azonban az irodalom elszenvedi a *művészetén kívüli* társadalmi környezet „oksági” hatását. A szociológusnak az irodalom „immanens magjával”, struktúrájával és autonóm fejlődésével semmi dolga, ezekben a kérdésekben egyedül az elméleti és történeti poétika illetékes a maga sajátos módszereivel.² A szociológiai módszer viszont csupán az irodalom és az azt környező, művészetén kívüli társadalmi közeg ok-okozati kölcsönhatásának tanulmányozásában érhet el eredményeket. Eközben

*V. V. Ivanov szerint a mű valódi szerzője Mihail Bahtyin. Vö.: Вяч. Вс. Иванов: *Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики*, In: Труды по знаковым системам, т. 6, Тарту, 1973, 44.

¹ Ld. П. Н. Сакулин: Социологический метод в литературоведении – мн. М., 1925.

² „A költői forma elemeit (hang, szó, kép, ritmus, kompozíció, műfaj), a költői témát, s általában az egész művészi stílust első fokon immanensen kell kutatni, azoknak a módszereknek a segítségével, amelyeket az elméleti poétika a pszichológiára, az esztétikára és a nyelvészetre támaszkodva kialakított, s amelyekkel egyebek mellett napjaink úgynevezett formális módszere is dolgozik”. П. Н. Сакулин: Социологический метод в литературоведении. М., 1925, стр. 25.)

az irodalom lényegének és belső autonóm törvényszerűségeinek immanens (nem szociológiai) elemzése meg kell hogy előzze a szociológiai elemzést³.

Az efféle állásponttal a marxista művészetszociológus természetesen nem érhet egyet. S ezen mit sem változtat az a tény, hogy az irodalomszociológia ez ideig szinte kizárólag az irodalom (külső) történetének konkrét kérdéseivel foglalkozott, és egyetlen komolyan számbajövő kísérletet sem tett arra, hogy módszereivel a műalkotás úgynevezett „immanens” struktúrájához is közelebb férkőzzön. Ezt az utóbbi feladatot teljes egészében az esztétikai, pszichológiai és egyéb kutatási módszerek hatáskörébe utalta, amelyeknek a szociológiai módszerekhez semmi közük sincs.

Hogy erről meggyőződhesünk, elég belepillantanunk bármely mai poétikai és általában művészetelméleti szakmunkába. Szociológiai kategóriák alkalmazásának még csak a nyomára sem bukkanunk bennük. A művészet kérdéseit úgy tárgyalják, mintha azok „természetüknél fogva” legalább annyira távol állnának a szociológiától, mint egy test fizikai vagy kémiai szerkezete. Az irodalommal és a művészettel kapcsolatosan a legtöbb nyugat-európai és orosz művészettudós ugyanezen az állásponton van, és a művészettudományt mint sajátos szakdiszciplínát éppen erről az alapról határolják el mindennemű szociológiai módszertől.

Álláspontjukat – körülbelül – a következő gondolatmenettel indokolják. Minden dolog, amint keresletnek vagy kínálatnak a tárgyává, tehát áruvá válik, az emberi társadalmon belüli értékét és mozgását tekintve rögvest társadalmi és gazdasági törvényszerűségek hatása alá kerül; tegyük fel, hogy ezt a törvényszerűséget már nagyon jól ismerjük – ettől azonban még semmit sem fogunk tudni arról, hogy az áruvá vált szóban forgó dolog milyen fizikai és kémiai tulajdonságokkal rendelkezik. Az árukutatásnak tehát szüksége van az áruvá változtatott dolgok előzetes fizikai-kémiai elemzésére. Az ilyen elemzés elvégzésére viszont kizárólag a fizikus és a vegyész illetékes a maga sajátos kutatási eljárásaival. Analóg helyzet áll fenn – állítják ezek a művészettudósok – a művészetben. A művészet, mielőtt belépett a társadalmi tényezők sorába s emiatt ki van téve a többi társadalmi tényező hatásának, természetszerűleg többé már nem vonhatja ki magát az általános szociológiai törvényszerűség alól – ám ebből a törvényszerűségből kiindulva semmiféle következtetést nem vonhatunk le *esztétikai* lényegére vonatkozóan, ugyanúgy, ahogy az árucseré gazdasági törvényei sem mondhatnak semmit az adott áru kémiai összetételéről. A művészettudomány és az elméleti poétika feladata eszerint az álláspont szerint az, hogy a műalkotásnak ezt a szociológiától független „specifikus” képletét keresse.

A művészet lényegének ilyenén felfogása, mint már említettük, alapvetően ellentmond a marxizmus alapelveinek. Kémiai képleteket szociológiai módszerekkel valóban

³ „Amennyiben az irodalomban társadalmi jelenséget látunk, óhatatlanul szembe fogjuk magunkat találni okozati meghatározottságának kérdésével. Számunkra ez nem lehet más, mint szociológiai kauzalitás. Az irodalomtörténet csak napjainkra jutott el oda, hogy immáron teljes joggal vehesse magára a szociológus szerepét és előadja a saját 'miért'-jeit, s ezáltal az irodalom tényeit is belehelyezze az adott korszak társadalmi életének összefolyamatába, majd ezt követően kijelölje helyét az egész történelem mozgásában. S ezen a ponton lép hatályba a szociológiai módszer, amely az irodalom történetére alkalmazva történeti-szociológiai módszerré válik.” „A műalkotást az első, immanens stádiumban mint társadalmi és történelmi jelentőséggel bíró művészi értéket gondoltuk el”. (И. Н. Сакулин: Социологический метод в литературоведении. М., 1925, стр. 27–28)

hiába akarnánk megállapítani – ám az *ideológia* bármelyik területének tudományos „képlete” kizárólag szociológiai módszerek segítségével tárható fel. Minden egyéb – „immanens” – módszer belebonyolódik a szubjektivizmus útvesztőibe, elvész a vélekedések és szempontok meddő perpatvarában, és nem kecsegtet semmi reménnyel, hogy bármikor is olyan eredményre jut, mely valamelyest is egy egzakt, pontos kémiai képletre hasonlítana. Persze, efféle képlet megállapítására a marxista módszer sem formálhat igényt: az ideológiákkal foglalkozó tudományban, a tárgy lényegéből következően, elképzelhetetlen és elérhetetlen a természettudományos szigor és egzaktuság. Mindamellett a valódi tudományosság viszonylag legmagasabb fokának elérésére az ideológiai jelenségek kutatásában eddig mégis a marxista szellemű szociológiai módszernek van legtöbb esélye. Fizikai és kémiai testek léteznek az emberi társadalmon kívül is, viszont ideológiai produktumok csak az emberi társadalomban és az emberi társadalomért jöttek létre. Ezért társadalmi meghatározottságuk sosem *kívülről* ered – mint mondjuk a természetes testek esetében –, mivel az *ideológiai képződmények belsőleg, immanensen szociológiai természetűek*. Politikai vagy jogi formákkal kapcsolatban ezt senki nem vonja kétségbe: senkinek nem jut eszébe, hogy immanens, nem szociológiai lényegük után kutasson. A jog vagy a politikai rendszer legfinomabb formális árnyalataihoz is csak és kizárólag szociológiai módszerrel lehet közelférközni. S ugyanez a helyzet a többi ideológiai formával kapcsolatban. *Minden izükben szociológiai természetűek*, s ezen az sem változtat, hogy képlékeny és bonyolult struktúrájukat csak nagy nehézségek árán lehet egzakt elemzésnek alávetni.

Ugyanígy immanensen-társadalmi a művészet is: a rá kívülről ható, nem művészi társadalmi közeg közvetlen belső reakciót vált ki belőle. Nem holmi idegen dolog hat itt egy másik idegen dologra, hanem az egyik társadalmi képződmény a másikra. Az *esztétikum* – akárcsak a jog vagy a megismerés – mindössze *a társadalmiság egyik megjelenési módja*, amiből viszont nyilvánvalóan következik, hogy a művészet elmélete sem lehet más, mint *a művészet szociológiája*.⁴ A talonban nem marad semmiféle „immanens” elméleti feladat.

II.

Ha a szociológiai módszert helyesen és eredményesen akarjuk alkalmazni a művészetelméletben és ezen belül a poétikában, le kell számolnunk két olyan hamis felfogással, amelyekben közös, hogy egyaránt végletesen beszűkítik a művészet határait, mindössze egyes elkülönített mozzanatokot tartva meg belőle.

Az első nézetet a *műalkotás-dolog fetiszizációjaként* határozhatjuk meg. Manapság a művészettudományban ez a fetiszizmus a fő hangadó. A kutató látómezejébe itt kizárólag az egyedi műalkotás kerül be, s ezt úgy elemzi, mintha az egész művészetet reprezentálná. Mind az alkotó, mind a befogadó a vizsgálódás körén kívül rekednek.

A második nézőpont hívei fordított úton járnak, kutatásaikat vagy az alkotó, vagy a befogadó pszichikumára korlátozzák (illetve – s ez a leggyakoribb eset – egyenlőségeit

⁴ A művészet elméletét és történetét csak a munka technikai jellegű felosztásaként különböztetjük meg. Közöttük semmiféle módszertani szakadék nincs, és nem kell hogy legyen. Történeti kategóriákat természetesen minden humán tudomány, legyen akár történeti, akár elméleti, használ.

tesznek a kettő közé), mivel véleményük szerint a művészet lényege kimerül az alkotó vagy a befogadó ember élményeiben.

Tehát az egyik felfogás képviselői számára a kutatás tárgya kizárólag a műalkotásdolog struktúrája, a másik felfogás képviselői számára csupán az alkotó vagy a befogadó individuális pszichikuma.

Az első koncepció az anyagot helyezi az esztétikai kutatások középpontjába. Itt a kutatás legfontosabb, úgyszólván egyedüli tárgya a rendkívül leszűkítve értelmezett **forma**, azaz az anyag formája, az anyagot egyedi, zárt dologgá megszervező forma.

Ennek az első nézőpontnak az egyik válfaja az úgynevezett „formális módszer” is. A formalisták számára a költői mű nem egyéb, mint a forma által sajátosan megszervezett szóbeliség. A *szót* eközben nem szociológiai jelenséggént, hanem absztrakt-lingvisztikai szempontból vizsgálják. S ez teljesen érthető: ha ugyanis a szót tágabb értelemben fogják föl, mint a kulturális kommunikáció jelenségét, akkor megszűnik önmagában való dolog lenni, és nem vizsgálható az őt létrehozó társadalmi szituációtól függetlenül.

Ezt a szempontot lehetetlen következetesen végigvinni. Ha ugyanis a művészet szigorúan dologi mozzanatainak határain belül akarunk maradni, még csak arra sem mutathatunk rá, hol húzódik a határ egyfelől az anyag, másfelől a művészet azon oldalai között, amelyek művészi jelentést hordoznak. Az anyag, ha önmagában nézzük, közvetlenül beleoldódik a körülötte levő művészetben kívüli közegbe, és végtelen sok meghatározása és vonatkozása van: matematikai, fizikai, kémiai, és végezetül nyelvészeti. Bármeddig elemezzük is az anyag valamennyi elképzelhető tulajdonságát s e tulajdonságok lehetséges kombinációit, esztétikai jelentésükről mindaddig semmit nem mondhatunk, amíg be nem csempészünk valamilyen más szempontot, amely már kívül esik az anyag elemzésének keretein. Hogy a korábbi hasonlattal éljünk, bármilyen hosszasan elemezzük is egy test vegyi fölépítését, mindaddig, amíg a gazdasági szempontokat be nem vezetjük, nem érthetjük meg, hogy mint áru, mitől kapja meg jelentését és értékét.

De ugyanúgy zsákutcába vezet a másik koncepció arra irányuló próbálkozása, hogy az esztétikum lényegét az alkotó vagy a befogadó individuális pszichikumából hozza felszínre. Közgazdaságtani analógiánknál maradva azt mondhatjuk, hogy olyan ez, mint ha valaki a munkás egyéni pszichikumának elemzésén keresztül akarná megérteni azokat az objektív termelési viszonyokat, amelyek meghatározzák a társadalomban elfoglalt helyzetét.

Végeredményben mindkét megközelítési módnak ugyanaz a hibája: *a részben akarja megtalálni az egészt; az egészből absztrakt módon kiszakított rész struktúráját magának az egésznek a struktúrájaként kezeli. Holott a „művészség” a maga teljességében nem a dologban rejlik, mint ahogy nem is az alkotó vagy a befogadó izoláltan vizsgált pszichikumában, hanem valójában mindhárom mozzanatot tartalmazza: a „művészség” – az alkotó és a befogadók kölcsönviszonyának különleges formája, amely a műalkotásban rögzítődik.*

E művészi kommunikáció ugyanabból az alaptól nő ki, mint a többi társadalmi formáció, azonban eközben – akárcsak a többi formáció – megtartja sajátos mivoltát: a művészet a kommunikáció különleges típusa, amely sajátos, csak rá jellemző formában nyilvánul meg. *A szociológiai poétika feladata, hogy megértse a társadalmi kommunikációnak azt a formáját, amely a műalkotás anyagában realizálódik és rögzítődik.*

Amennyiben a műalkotást ebből a kommunikációból kiemeljük és tőle függetlenül nézzük, nem több egyszerű fizikai dolognál vagy nyelvgyakorlatnál, művészivé ugyanis csupán az alkotó és a befogadó egymásra irányuló kölcsönhatásának folyamatában válhat, mint e kölcsönhatás leglényegibb mozzanata. A műalkotás anyagában mindaz, ami az alkotó és a befogadó kommunikációjában nem játszik szerepet, ami tehát nem válik ennek a kommunikációnak a „médiumává”, közegévé, nem tehet szert művészi jelentésre sem.

Azok a módszerek, amelyek figyelmen kívül hagyják a művészet szociális lényegét s arra törekszenek, hogy természetét és sajátosságait teljes egészében a műalkotás dologi megszervezettségével magyarázzák, valójában az alkotó és a befogadó közötti társadalmi kapcsolatot kénytelenek az anyag külfőféle vonatkozásaiba, illetve az anyag megformálásának némely jellegzetességeibe belevetíteni. Nem sokban tér el ettől a pszichológiai esztétika sem, amely ezt a kapcsolatot a befogadó individuális pszichikumába vetíti bele. Ez a projekció viszont eltorzíja a szóban forgó kölcsönviszonyokat, és meghamisítja mind az anyag, mind a pszichikum mibenlétét.

A műben rögzített esztétikai kommunikáció, mint mondtuk, egészen sajátos jelenség, és nem sorolható be az ideológiai kommunikáció egyetlen más típusába – politikai, jogi, erkölcsi stb. kommunikáció – sem. Míg a politikai kommunikáció megfelelő intézményeket és jogi formákat hoz létre, az esztétikai kommunikáció kizárólag műalkotásokat szervez. Amennyiben ezt a feladatot nem vállalja, és akár rövid időre is megpróbál mondjuk politikai szervezetet vagy valamilyen más ideológiai formát létrehozni, mint esztétikai kommunikáció legott megszűnik, sajátzerűsége elvész. *Az esztétikai kommunikáció jellegzetessége éppen az, hogy maradéktalanul beteljesül a műalkotás létrejöttével, illetve a befogadóban végbemenő állandó újrateemtődésével, és ezen kívül semmiféle egyéb objektivációra nem tart igényt.* Persze ez a sajátos kommunikációs forma egyáltalán nem *izolált*: beletartozik a társadalom életének egységébe, visszatükrözi a közös gazdasági alapot, kölcsönhatásba lép és energiáit kicseréli a kommunikáció más formáival.

Munkánkban azt a feladatot tűztük magunk elé, hogy megkíséreljük a költői megnyilatkozás formáját úgy megérteni, mint ennek a különleges – a szó anyagában objektívalódott – esztétikai kommunikációnak a formáját. Ehhez viszont több-kevesebb részletességgel beszélnünk kell a művészetten kívüli verbális megnyilatkozás, a közönséges *mindennapi beszéd* néhány vonatkozásáról, mivel a majdani művészi forma alapjai és lehetőségei már ott kitapinthatóan jelen vannak. A szó társadalmi lényege a mindennapi beszédben világosabban, nyilvánvalóbban tűnik szembe, és itt könnyebben elemezhető a megnyilatkozás és a környező társadalmi közeg összefüggése is.

III.

Nyilvánvaló, hogy a szó az életben nem önérvényű. A nyelven kívüli élethelyzet hívja létre, és vele mindvégig a legszorosabb kapcsolatban marad. Továbbmegyünk: a szót a legközvetlenebb módon maga az élet tölti meg tartalommal, s így nem szakítható ki belőle anélkül, hogy értelmét el ne vesztené.

Az életben elhangzó megnyilatkozásokat rendszerint efféle szavakkal jellemezzük és értékeljük: „hazugság”, „ez igaz”, „bátran megmondta”, „ezt nem kellett volna mondani” stb.

Az összes ilyen értékelés, akármilyen kritérium – etikai, megismerési, politikai és egyéb – áll mögötte, mindig valami többet és nagyobbat foglal magában, mint amennyi a megnyilatkozás tulajdonképpeni verbális, lingvisztikai mozzanatában megjelenik: *a szóval együtt magával hozza a megnyilatkozás nyelven kívüli szituációját is*. Az efféle ítéletek és értékelések bizonyos egészek a részei, melyben a szó közvetlenül érintkezik és megbonthatatlan egységbe olvad valamilyen életeseménnyel. Maga a szó, ha izoláltan, tisztán lingvisztikai mivoltában nézzük, természetesen nem lehet sem igaz, sem hazug, sem bátor, sem félnk.

Hogyan viszonyul az életben a szó az őt létrehozó nyelven kívüli szituációhoz? Lássuk ezt egy szándékosan leegyszerűsített példán.

Ketten ülnek a szobában. Hallgatnak. Az egyik megszólal: „Hát igen!” A másik nem felel.

Számunkra, akik a beszélgetés pillanatában nem tartózkodunk a szobában, ez az egész „társalgás” teljesen érthetetlen. A „hát igen!” így, izoláltan véve tökéletesen üres és értelmetlen. Ennek ellenére, ez a furcsa párbeszéd, amelyben csak a pár egyik fele szólal meg, két kifejezően intonált szót ejtve ki, értelmes, jelentése van, és teljesen befejezett.

Hogy ennek a beszélgetésnek az értelmét és jelentését föltárhassuk, elemeznünk kell. De mi is az voltaképp, amit itt elemezhetünk? Bármennyit vessződnénk a megnyilatkozás tisztán verbális részével, bármilyen aprólékosan határoznánk meg ennek a „hát igen”-nek a fonetikai, morfológiai, szemantikai mozzanatait, egyetlen lépéssel sem jutnánk közelebb a társalgás teljes értelmének megértéséhez.

Tegyük most fel, hogy ismerjük az intonációt is, amellyel ezt a két szót kiejtette valaki: ingerülten méltatlankodó, amit azonban egy cseppnyi humor enyhít. Ez már valamivel tartalmasabbá teszi számunkra e „hát igen” szemantikai ürességét, de még mindig nem teszi világossá az egészek az értelmét.

Mert mi is az, ami hiányzik? – Az a *nyelven kívüli kontextus*, amelyben ez a „hát igen” értelmet nyert a hallgató számára. A megnyilatkozás e *nyelven kívüli kontextusa* három mozzanatból tevődik össze: 1. a párbeszéd résztvevői számára *közös térbeli környezet* (a látvány egysége: a szoba, az ablak stb.); 2. az *adott helyzet azonos ismerete és értelmezése* mindkettőjük részéről, és végül, 3. ennek a helyzetnek az *egyforma megítélése*.

A beszélgetés pillanatában a társalgás *mindkét* résztvevője az ablakra pillantott és meglátta, hogy szállingózni kezdett a hó; *mindketten tudják*, hogy már május van s így már régen itt az ideje, hogy beköszöntsön a tavasz; végül, a hosszú télből már *mindkettőjüknek elege van, mindketten várva várják* a tavaszt, s ezért *elkeseríti őket* a kései hóesés. Az *adott megnyilatkozás közvetlenül támaszkodik* e „*közös látványra*” (hópelyhek az ablakon túl), *közös tudásra* (a májusi időpont) és *azonos megítélésre* (elég volt a télből, legyen már tavasz), élő értelme mindezt magába foglalja, magába szívja – anélkül azonban, hogy szavakkal utalna rá, kimondaná. A megnyilatkozás a hópelyheket meghagyja az ablakon túli dátumot a kalendárium lapján, a helyzet megítélését a beszélő pszichikumában –, mégis, a „hát igen”-ben mindez *mögöttes tartalomként* benne foglaltatik.

Most, hogy már föltárult előttünk e megnyilatkozás „*mögöttes tartalma*” – vagyis ismerjük a társalgó felek *közös térbeli és értelmezési horizontját* –, már teljesen világos előttünk a „hát igen!” egész értelme, intonációjának jelentése.

Hogyan viszonyul ez a nyelven kívüli környezet a szóhoz, a kimondatlan a kimondotthoz?

Mindenekelőtt egészen nyilvánvaló, hogy itt a szóban a beszédhelyzet egyáltalán nem úgy tükröződik vissza, mint a tükörben a tárgy. Az adott esetben a szó a *beszédhelyzetet* inkább *megoldja*, mintegy *sommázza értékét*. Jóval gyakoribb eset, hogy az életbeli megnyilatkozás a beszédhelyzet aktív folytatása és továbbfejlesztése, bizonyos teendők terve és megszervezése. Számunkra azonban itt az életbeli megnyilatkozás egy másik vonatkozása fontos: a megnyilatkozás, bármilyen is, a beszédhelyzet résztvevőit mindig olyan *közös nevezőre hozott résztvevőkként* kapcsolja össze, akik egyformán ismerik, értik és értékelik az adott szituációt. A *megnyilatkozás* tehát *azon alapul, hogy a beszédhelyzet résztvevői valóságosan, materialisan a lét egy és ugyanazon darabjához tartoznak, a megnyilatkozás e materialis összetartozásukat ideologikus formában kifejezésre juttatja, illetve ideologikus formában továbbfejleszti*.

A nyelven kívüli szituáció tehát egyáltalán nem pusztán külső oka a megnyilatkozásnak, nem kívülről, nem mechanikus erőként hat rá. A *beszédhelyzet behatol magába a megnyilatkozásba és jelentésállományának nélkülözhetetlen alkotórészévé válik*. Az életbeli megnyilatkozás, mint értelmes egész, két részből áll: 1) egy verbálisan megvalósult (vagy aktualizált) részből és 2) mögöttes, hozzáértett részből. Az életbeli megnyilatkozást éppen ezért az „entimémához” hasonlíthatjuk.⁵

Ám ez egész különleges entiméma. Maga az „entiméma” szó (entiméma a görögben „lélekben maradt”-at jelent), azt amit „hozzáértetek”, akárcsak a „mögöttes tartalom”, túl pszichologisztikusan hangzik. Azt sejteti, hogy a beszédhelyzet mint szubjektív pszichikai aktus (képzet, gondolat, érzés), a beszélő lelkében van adva. Valójában ez nem így van: az individuális szubjektív elemet itt a *társadalmilag-objektív* szorítja háttérbe. Az, amit én tudok, én látok, én akarok és én szeretek, nem lehet hozzágondolás tárgya. A megnyilatkozásba, annak mögöttes jelentéseként, csupán az épülhet bele, amit *mi*, az összes beszélő tudunk, látunk, szeretünk és elismerünk, amiben *mi*, az összes beszélő egyek vagyunk. Továbbá, ez az alapjaiban mélyen szociális beleértés a legteljesebb mértékben objektív: elvégre nem egyéb, mint a *világnak* a beszélők tudatában tükröződő *anyagi egysége* (példánkban: a szoba, a hó az ablakon túl), valamint a *reális életfeltételeknek a megítélés közösségét létrehívó egysége*: a beszélő felek egy családhoz, egy szakmához, egy osztályhoz, valamilyen egyéb társadalmi csoporthoz, s végül, egy kor-szakhhoz tartozása – elvégre beszélgetésre csak kortársak között kerülhet sor. A hozzágondolt értékelések ezért sosem individuális érzelmek, hanem társadalmilag törvényszerű, szükségszerű aktusok. Az *individuális emóciók a szociális értékelés alaptónusának* csupán *felhangjai*: az „én” csak úgy realizálódhat a szóban, ha a „mi”-re támaszkodik.

Tehát minden életbeli megnyilatkozás társadalmilag-objektív entiméma. Mondhatnók, olyan „kód”, amelyen csak az egyazon szociális környezethez tartozók értenek. Az életbeli megnyilatkozások sajátossága éppen az, hogy ezernyi szállal szövődnek bele a nyelven kívüli életbeli szöveggörnyezetbe, és ha ebből kitépik őket, értelmüket szinte

⁵ „Entimémának” a logikában az olyan következtetést nevezik, amelyben az egyik előfeltétel kimondatlanul marad, ám ugyanakkor odaértendő. Például: Szókratész ember, következésképp halandó. Az, hogy „minden ember halandó”, kimondatlanul maradt.

teljesen elvesztik: aki nem ismeri közvetlen életbeli szöveggörnyezetüket, az nem értheti meg őket.

De ez a legközvetlenebb kontextus lehet szűkebb is és tágabb is. A mi példánkban rendkívül szűk: *az adott szoba és az adott pillanat* határozza meg, és a megnyilatkozás mindössze két ember számára értelmes. Ám az az egységes környezet, amelyre a megnyilatkozás támaszkodik, térben is, időben is tágulhat: *megvan a maga „beleértési tartománya” a családnak, a nemnek, a nemzetnek, az osztálynak, a napnak, az évnek, a korszaknak*. A közös környezet, illetve a hozzátartozó társadalmi csoport bővülésének arányában a megnyilatkozásba beleértett mozzanatok egyre *állandóbbak* lesznek.

Ha a megnyilatkozáshoz hozzágondolt jelentések reális horizontja szűk – mint példánkban láttuk –, ha tehát egybeesik két egy szobában ülő és az ablakban ugyanazt látó ember valóságos horizontjával, akkor a hozzágondolás hajlékonyan követheti a legkisebb módosulást is e horizonton belül. Ellenben minél tágabb a horizont, a megnyilatkozás annál inkább csak az élet konstans, stabil mozzanataira és a lényegi, alapvető társadalmi értékítéletekre támaszkodhat.

Különleges fontossága van itt a hozzágondolt értékítéleteknek. A helyzet az, hogy azok az alapvető szociális értékítéletek, amelyek közvetlenül az adott csoport gazdasági létének sajátosságaiból erednek, rendszerint nincsenek kimondva: e csoport minden képviselőjének húsává-vérévé váltak; minden tevékenységét és tettét irányítják, mintegy összenőttek azokkal a dolgokkal és jelenségekkel, amelyekre vonatkoznak, ezért szükségtelen külön is verbalizálni őket. Úgy tűnik számunkra, hogy a tárgy értékét együtt kapjuk létével, mintha egyik tulajdonsága volna, ahogy például a nap melegével és fényével együtt érzékeljük számunkra való értékét is. S ugyanígy nőttek hozzá bizonyos értékítéletek a bennünket övező lét valamennyi jelenségéhez. Ha az értékelés valóban magából az adott közösség létéből fakad, akkor dogmatikusan is szentesül, mint valami olyan, ami teljesen magától értetődik és nem képezheti vita tárgyát. Ahol viszont az alapvető értékelést kimondják és bizonyítják, ott már kétségessé vált, leszakadt a tárgyról, megszűnt léte-szervező erőként működni, következésképp elvesztette kapcsolatát az adott közösség létfeltételeivel.

Az egészséges szociális értékítélet az élet tartozéka, és innen szervezi meg a megnyilatkozás formáját és intonációját, ám a legkisebb mértékben sem törekszik arra, hogy a szó tartalmi oldalában is eljusson az adekvát kifejeződésig. Teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy mihelyt az értékelés a formai mozzanatokból kezd átcsapni a tartalmiakba, a mélyben átértékelés érlelődik. A leglényegesebb értékelések ily módon egyáltalán nem a szó tartalmában foglaltatnak benne, s ezért onnan nem is lehet őket kivonni, de ugyanakkor ezek határozzák meg a szavak *megválogatását* és a verbális megnyilatkozás egész *formáját*. Legtisztább alakban az *intonációban* jutnak kifejezésre. Az intonáció teremti meg a szoros összefüggést a szó és annak nem-verbális szöveggörnyezete között: az élő intonáció a szót mintegy átlendíti saját verbális határain.

Nézzük meg valamivel közelebről az intonáció és az életbeli kontextus összefüggését idézett megnyilatkozásunk példáján. Ezen keresztül módunk nyílik egy sor fontos megfigyelésre az intonáció szociális lényegét illetően.

IV.

Mindenekelőtt azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy a „hát igen” szókapcsolat – amely szemantikailag szinte tökéletesen üres – tartalmilag a legkisebb mértékben sem determinálhatja az intonációt: bármiféle intonációval szabadon és könnyen társulhat – kimondhatjuk örvendezve, keserűen, filymálóan stb. –, minden kizárólag attól a kontextustól függ, amelyben a szó adott. A mi esetünkben ez az – ingerülten méltatlankodó, de csipetnyi humorral enyhített – intonációt meghatározó kontextus a fentebb már tárgyalt nem-verbális helyzet, ugyanis semmiféle közelebbi verbális kontextus nincsen. Kissé előreszaladva már most kijelenthetjük, hogy még ha létezik is ilyen közvetlen verbális kontextus, amely ráadásul valamennyi szempontot tökéletesen kielégíti, az intonáció akkor is túlmutat saját határain: az intonáció teljes jelentését ugyanis csak abban az esetben foghatjuk fel, ha kapcsolódni tudunk az adott szociális csoport hozzágondolt értékítéleteihez, legyen bármily nagy is ez a csoport. *Az intonáció mindig a verbális és a nem-verbális, a kimondott és a kimondatlan határán mozog.* Az intonációban a szó közvetlenül az étellel érintkezik. És a beszélő is elsősorban éppen az intonációban teremt kapcsolatot hallgatójával: az intonáció par excellence szociális jelenség. Fokozott érzékenységgel reagál a beszélő körülötte szociális atmoszféra minden ingadozására.

A mi példánkban az intonáció onnan ered, hogy a beszélők egyaránt nagyon várják a tavaszt, és bosszantja őket a tél elhúzódása. Az intonációt a helyzet megítélésének ez az összehangoltsága határozta meg, ebből fakadt alaptónusának egyértelműsége és határozottsága. Amennyiben egyetértésre számíthat, szabadon kibontakozhat és differenciálódhat alaptónusának megváltoztatása nélkül. Ha viszont nem volna ilyen biztos a feltételezett „kollektív jóváhagyás”, az intonáció egészen más irányt venne, egyéb tónusok fonódnának bele: színezhetné a hallgató ellen irányuló kihívás, bosszúság, s végül előfordulhatna, hogy egyszerűen szétfoszlik, a minimumra redukálódik. Ha az ember feltételezi, hogy a másik nem, vagy legalábbis nem maradéktalanul ért vele egyet, másképp intonálja szavait, s általában másképp építi föl egész megnyilatkozását. A későbbiekben még látni fogjuk, hogy nemcsak az intonáció, hanem a beszéd egész formális struktúrája is jelentős mértékben attól függ, hogy miképpen viszonyul az adott megnyilatkozás ama szociális közeg értéktételezéseinek feltételezett azonosságához, amelyhez a beszélő szólni akar. Alkotóan produktív, meggyőződéses és gazdag intonáció csak ott lehetséges, ahol feltételezhető „a kollektív jóváhagyás”. Ahol azonban ez hiányzik, ott a hang elakad, intonatív gazdagsága megtörik, akárcsak a kacagó embernél, amikor hirtelen észreveszi, hogy ő nevet egyedül: nevetése csillapul vagy eltorzul, erőltetetté válik, kivész belőle minden meggyőződés, tisztasága elhomályosul, és többé már nem képes vidáman tréfálkozni. *Az a vászon, amelyre az élő emberi beszéd ráhímezi intonációja mintázatát, nem más, mint az alapvető értékítéleteknek a szavak mögé rejtett azonossága.*

Azonban azzal, hogy az intonáció egy lehetséges együttérzésre, a „kórus” potenciális egyetértésre állítódik be, még nem merítettük ki szociális természetét. Ez csupán az intonáció egyik oldala, az tudniillik, amellyel a beszélő a hallgatóhoz fordul – van azonban az intonációnak emellett még egy, a szociológia szempontjából rendkívül fontos mozzanata.

Ha figyelmesebben szemügyre vesszük például az említett megnyilatkozás intonációját, rábukkanunk benne egy olyan „talányos” vonásra, amely külön magyarázatot igényel.

A „hát igen” szókapcsolat adott intonálásában nem csupán a látottak (a hulló hó) fölötti passzív elégedetlenség kapott hangot, hanem valami támadó ingerültség és szemrehányás is. De vajon kinek szól ez a szemrehányás? Nyilván nem a hallgatónak, hanem valaki másnak: az intonáció mozgásának ez az iránya nyilvánvalóan szétfeszíti a szituáció határait és helyet teremt egy *harmadik résztvevő* számára is. Ki ez a harmadik? Kit illet a szemrehányás? A természetet? Netán a sorsot?

Természetesen a mi egyszerű életbeli megnyilatkozásunkban ez a harmadik résztvevő – a verbális műalkotás *hőse* – még eléggé meghatározatlan: az intonáció már világosan kijelöli a helyét, de szemantikai ekvivalense még nincsen és nevet sem kapott. Az intonáció itt olyan eleven kapcsolatot teremt a megnyilatkozás tárgyával, objektumával, hogy már-már *hozzáfordul*, mintegy eleven, vétkes személyként vádolja, a hallgatót – a másik résztvevőt – pedig *tanúként* és *szövetségesként* idézi meg.

Az érzelmileg telített mindennapi beszédben jóformán minden élő intonáció úgy bomlik ki, mintha a tárgyak és a dolgok mögött az élet eleven résztvevőihöz és mozgatóihoz fordulna; rendkívül erős *perszónifikáló tendencia* hatja át. Amennyiben az intonációt nem mérsékeli bizonyos fokú irónia – mint a mi esetünkben –, úgy naiv és teljességgel közvetlen, mitológiai kép, ráolvasás, imádság születik belőle, ahogy ez a kultúra korai szakaszaiban történt. A mi esetünkben pedig a nyelvi kreativitás egy rendkívül fontos jelenségével, az *intonációs metaforával* állunk szemben: az intonáció úgy hangzik, mintha a szó eleven vétkesként kárhozná a kései hó miatt a telet. Ebben a példában *tiszta* intonációs metaforával állunk szemben, amely egyetlen mozzanatában sem hagyja el az intonáció medrét, ámde a mélyén, mint valami bölcsőben, már ott szunnyad a szokványos *szemantikai metafora* lehetősége. Amennyiben ez a lehetőség realizálná, a „hát igen” szókapcsolat mondjuk egy ilyen metaforikus kifejezéssel bomlana ki: „Micsoda *csökönyös* tél ez az idej, *még most sem adja föl*, pedig már éppen ideje volna!” Azonban itt ez az intonációban rejlő lehetőség nem valósult meg: a megnyilatkozás beteljesült a szemantikailag jóformán egészen üres „hát igen” fordulatban.

Itt kell megjegyeznünk, hogy az intonáció az élő mindennapi beszédben sokkalta metaforikusabb, mint maguk a szavak; elevenen él még benne az ősi mítoszteremtő lélek. Az intonáció ma is úgy hangzik, mintha a világot a beszélő körül átlelkesített erők tölténék meg: ezért fenyegeti, lehordja vagy szereti és becézi a lelketlen tárgyakat és jelenségeket, míg ezzel szemben a társalgási nyelv szokványos metaforái jobbra már kilúgózodtak, s a szavak szemantikai szempontból szegényesek és prózaik.

Az intonációs metaforát szoros rokonság fűzi a *gesztikulációs metaforához* (hisz eredendően maga a szó is nyelvi gesztus volt, egy bonyolult, az egész testre kiterjedő mozdulat egyik komponense) – a gesztikulációt, a mozgást azonban itt tág értelemben kell fölfognunk, beleértve az arcjátékot, vagyis az arc mimikáját is. A gesztusnak, ugyanúgy, mint az intonációnak, szüksége van a körülállók „kórusának” támogatására: szabad, meggyőződéssel teli gesztus csak azonos módon érző szociális közegben lehetséges. Másrészt a gesztus – akárcsak az intonáció – szintén szétfeszíti az adott helyzet határait, s bevon egy harmadik résztvevőt, a hőst. A gesztus mélyén mindig ott szunnyad a

támadás, a védekezés, a fenyegetés vagy a becézés csírája, amely a szemlélőnek és a hallgatónak a szövetséges vagy a tanú szerepét juttatja. A gesztus e „hőse” sokszor csupán egy élettelen dolog, jelenség vagy valamilyen életkörülmény. Ha dühroham fog el bennünket, gyakran ökölrel fenyegetünk meg valakit, vagy egyszerűen fenyegető tekintettel nézünk a pusztá légbé, mosolyt pedig szinte minden kiválthat belőlünk, a napsütés, a fák, a gondolatok.

Sosem szabad elfeledkeznünk a következőről (a pszichológiai esztétika ezt gyakran megteszi): az *intonáció és a gesztikuláció, legalábbis tendenciájában, mindig aktív és objektív*. Nem csupán a beszélő passzív lelkiállapotát fejezik ki, hanem a külvilággal és a társadalmi környezettel – ellenségekkel, barátokkal, szövetségesekkel – szembeni élő, energikus viszonyát is. Az ember, intonációja és gesztikulációja révén, aktív szociális véleményt fejez ki meghatározott értékekkel szemben, s e véleményét mindig társadalmi létmódjának legmélyebb alapjai determinálják. A megfelelő művészetek teoretikusainak éppen az intonáció, illetve a mozdulat ezen objektív szociológiai – tehát nem szubjektív pszichológiai – oldalaira kell a legnagyobb figyelmet fordítaniuk, mivel bennük rejlenek a jelenségek esztétikailag – teremtő, kreatív és a művészi formát szervező erői.

Tehát minden intonáció egyidejűleg *kétfelé irányul*: egyrészt a hallgató – mint szövetséges és tanú – felé, másrészt a harmadik élő résztvevőként kezelt tárgy felé; a megnyilatkozás tárgyát az intonáció szidja, becézi, ócsárolja vagy fölmagasztalja. Az *intonáció minden vonatkozását e kétirányú szociális mozgás határozza meg és tölti meg értelemmel*. Ám ugyanez vonatkozik a verbális megnyilatkozás többi mozzanatára is: valamennyi szintén a beszélő *kettős orientációjának* folyamatában szerveződik meg és nyeri el alakját, az intonáció kitüntetett helyzete tehát pusztán abból fakad, hogy az a szociális eredet benne, mint a szó legérzékenyebb, legrugalmasabb és legszabadabb mozzanatában, a többi mozzanathoz képest könnyebben megragadható.

Sommázva tehát az eddigieket (most már minden jogunk megvan rá), *minden olyan szó, amely nem szótárak lapjain szunnyad, hanem valóságosan kiejtve (vagy értelmesen leírva) él, három személy szociális kölcsönhatásának kifejeződése és terméke: a beszélő (a szerző), a hallgatóé (az olvasó) és azé, akiről (vagy amiről) beszélnek (hős)*. A szó szociális esemény, amely nem éri be önmagával, mint holmi elvont nyelvészeti érték, s amely nem vezethető le pszichológiai úton a beszélő izoláltan vett szubjektív tudatából. Éppen emiatt a formális-lingvisztikai és a pszichológiai módszer egyaránt célt tévesztenek: a szó konkrét, szociológiai lényege, amelynek jóvoltából egy megnyilatkozás igaz vagy hazug, galád vagy nemeslelkű, szükséges vagy felesleges lehet, mindkét szóban forgó szempont számára érthetetlen és megfoghatatlan. Mondanunk sem kell, e „társadalmis lelke” teszi alkalmassá a szót arra is, hogy esztétikai jelentést hordozzon: szép vagy rút legyen. Kétségtelen, hogy ha a két absztrakt szempontot – a formális-nyelvészeti és a pszichológiai – alárendeljük a nálunk döntőbb és konkrétabb szociológiai megközelítésnek, megőrzik jelentőségüket, közreműködésükre okvetlen szükség van; ugyanakkor önmagukban véve, izoláltan, teljesen élettelenek.

A konkrét megnyilatkozás (tehát nem annak nyelvészeti absztrakciója) a megnyilatkozás résztvevői közötti szociális kölcsönhatás folyamatában születik, él és hal el. Alapvetően mind jelentését, mind formáját ennek a kölcsönhatásnak a formája és jellege határozza meg. Ha a megnyilatkozást kiszakítjuk ebből a reális talajából, elveszítjük mind formájának, mind értelmének kulcsát, s kezünkben nem marad egyéb, mint egy absztrakt

lingvisztikai burok, vagy egy hasonlóképp absztrakt jelentés-séma (az avatag művészetelméletek és irodalomtörténetek hirhedt „eszmei mondanivalója”), két olyan absztrakció tehát, amelyeket egymással lehetetlen összeegyeztetni, mert hiányzik az a konkrét talaj, amelyről élő szintézisük megvalósulhatna.

*

Ezek után csupán az van hátra, hogy összegezzük a mindennapi megnyilatkozásra vonatkozó rövid okfejtésünk eredményeit, s külön hangsúlyt fektessünk azokra *a művészi lehetőségekre, a csak később beteljesedő forma – illetve tartalom – azon csíráira, amelyeket benne felleltünk.*

A megnyilatkozás (bármilyen megnyilatkozás) élő értelme és jelentése nem esik egybe a megnyilatkozás tisztán nyelvi állományáéval. A kimondott szavakat mögöttes és kimondatlan jelentések itatják át. Az, amit a megnyilatkozás „megértésének” és „értékelésének” nevezünk, magában foglalja a szó mellett azt a nem-verbális élethelyzetet is, amelyben létrejött. Az élet tehát nem kívülről hat a megnyilatkozásra: belülről járja át, mint a beszélőket környező lét, továbbá az ebből a létből kinövő lényegi szociális értékítéletek egysége és közössége, amely nélkül semmiféle értelmes megnyilatkozás nem lehetséges. Az intonáció az életet a megnyilatkozás verbális részétől elválasztó határon mozog, az élethelyzet energiáját mintegy átszivattyúzza a szóba, s a lingvisztikailag már megállapodott nyelvi elemeket élő történelmi mozgásba hozza, egyszerűvé teszi. Végezetül, a megnyilatkozás a beszélő, a hallgató és a hős közötti társadalmi kölcsönviszonyt tükrözi vissza, lévén nem egyéb, mint élő érintkezésük terméke és rögzítése a szó anyagában.

A szó, hasonlattal élve, mindig valamilyen esemény „*forгатókönyve*”. A szó teljes értelmének eleven megértése *reprodukálja* a beszélők közötti viszonyt, ezt az eseményét, mondhatnók: „*eljátssza*” ezt az eseményt, s ezenközben a megértő vállalja magára a hallgató szerepét. Ámde ezt a szerepet csak akkor alakíthatja sikerrel, ha pontosan tisztában van a többi résztvevő pozíciójával is.

A nyelvészeti megközelítés számára természetesen sem ilyen esemény, sem élő résztvevők nem léteznek: a nyelvészet mindössze az absztrakt, póre szóval és annak hasonlóképp absztrakt részmozzanataival (fonetikai, morfológiai stb. momentumok) foglalkozhat; éppen emiatt *a szó teljes értelméig és ideológiai* – megismerési, politikai, esztétikai – *értékéig* nem juthat el. Ahogy nem lehetséges lingvisztikai logika vagy lingvisztikai politika, úgy nem lehetséges lingvisztikai poétika sem.

V.

Miben különbözik a verbális művészi megnyilatkozás – a befejezett műalkotás – az életbeli megnyilatkozástól?

Első pillanatra nyilvánvaló, hogy itt a szó nem függ, de nem is függhet olyan szorosan a nyelven kívüli kontextus összes mozzanatától, a közvetlenül látható és tudható beszédhelyzettől, mint az életben. A költői mű nem támaszkodhat a legközelebbi környezet dolgaira és eseményeire mint valami olyanra, ami számára természetszerűen adott, úgy, hogy ne utalna rájuk a megnyilatkozás verbális részében. Az irodalom ebből a szempont-

ból nyilván sokkal nagyobb követelményeket támaszt a szóval szemben: sok olyasmi, ami az életben a nyelvi megnyilatkozás határain kívül maradhatott, itt szóbeli megfogalmazást kell hogy nyerjen. Tárgyi-pragmatikus szemszögből kifejezve, a költői műben semmi sem maradhat kimondatlanul.

De vajon az következik-e ebből, hogy az irodalomban a beszélő, a hallgató és a hős először kerülnek össze, egymásról semmit nem tudnak, nincsen közös horizontjuk, tehát nincs mire támaszkodniuk és nincs mit hozzágondolniuk? Akadnak, akik valóban így vélekednek.

Holott valójában a költői mű szintén szorosan beleszövődik az élet kimondatlan kontextusába. Ha a szerző, a hallgató és a hős valóban itt találkoztak volna első ízben olyan absztrakt emberekként, akiket semmiféle közös horizont nem fűz össze, s akik a szótárból kölcsönzik szavaikat, akkor aligha születhetne nemhogy költői, de még prózai mű sem. A tudomány bizonyos mértékben megközelítheti ezt a határt, a tudományos meghatározásban a beleértés szerepe minimális; ám még itt is ki lehetne mutatni, hogy a hozzágondolt szubtextust teljesen a tudomány sem mellőzheti.

Az irodalomban kiemelkedően fontos szerepet játszanak a hozzágondolt értékítéletek. Azt is mondhatnánk, hogy *a költői mű a kimondatlan szociális értékelések hatalmas kondenzátora*: itt minden szó telítve van velük. *A művészi formát – legközvetlenebb kifejeződésüket – éppen ezek a szociális értékelések szervezik meg.*

A szóban forgó értékelések határozzák meg mindenekelőtt a *szavak megválogatását* a szerző által, illetve e válogatás hallgató általi újraélését (kon-szelekció). A költő ugyanis sosem a szótárból emeli ki szavait, hanem az élet szövegéből, ahol értékelések közegeiben áztak, velük itatódtak át. Voltaképp tehát a szavakkal összenőtt értékelések között válogat, ezen értékelések testet öltött hordozói szempontjából. Azt mondhatnánk, hogy a költő állandóan hallgatósága rokon- vagy ellenszenvével, egyetértésével vagy ellenszegülésével operál. Az értékelés emellett tevékeny a megnyilatkozás tárgya, vagyis a hős vonatkozásában is. Egy jelző vagy egy metafora egyszerű kiválasztása máris aktív értékelés, amely egyszerre irányul kétfelé, a hallgatóra és a hősre. *A hallgató és a hős állandó résztvevői az alkotás eseményének*, amely mindvégig megmarad a kettőjük közötti élő kommunikáció eseményének.

A szociológiai poétika akkor teljesítené feladatát, ha a forma összes mozzanatát úgy tudná megmagyarázni, mint e két irányba – a megnyilatkozás hallgatója és tárgya, vagyis a hős felé – ható értékelés aktív kifejeződését.⁶ Ám ennek a feladatnak a teljesítéséhez ma még túl kevés adattal rendelkezünk. Legfeljebb annyit tehetünk, hogy megpróbáljuk előzetesen fölvázolni az errefelé vezető utat.

Napjaink formalista esztétikája a művészi formát mint *az anyag formáját* határozza meg. Ha ezt a szempontot következetesen végig gondoljuk, le kell mondanunk a tartalomról, ugyanis a műalkotásban nem marad számára hely; a tartalom még a legjobb esetben is legfeljebb az anyag egyik mozzanataként maradhat meg, s így a művészi forma, amely közvetlenül az anyaghoz tartozik, csupán mellékesen szervezheti meg.⁷

⁶ A forma technikájának kérdéseitől itt elvonatkoztatunk, valamivel utóbb fogunk róluk beszélni.

⁷ Zsirmunszki álláspontja.

Ebben a felfogásban a forma elveszti értékelő aktivitását, és átalakul tökéletesen passzív kellemes érzetek kiváltójává.

A forma természetesen anyag segítségével, anyagba rögzítve valósul meg, azonban *jelentésével* túllép az anyag határain. *A forma jelentése, értelme nem az anyaghoz, hanem a tartalomhoz tartozik.* Egy szobor formája például nem a márványnak, hanem az emberi testnek a formája, amely az ábrázolt embert „heroizálhatja”, „becézheti”, sőt, akár „le is alázhatja” (a karikatúra-stílus a plasztikában) – vagyis amit kifejez, az mindig meghatározott értékviszony az ábrázolás tárgyával szemben.

Különösen szembeszökő a formának ez az értékjelentése a költészetben. A ritmus és a többi formai elem nyilván valamilyen aktív viszonyt fejeznek ki az ábrázolt iránt: a forma fölgasztag, elsirat, kicsúfol stb.

A pszichológiai esztétika ezt a forma „emocionális mozzanatának” nevezi. Számunkra azonban itt nem a dolog pszichológiai része fontos, nem az tehát, hogy konkrétan milyen pszichikai erők vesznek részt az alkotásban, illetve a forma kon-kreatív befogadásában; nekünk ezeknek az élményeknek a jelentése, aktivitása, tartalomra irányultsága lényeges. Az alkotó a művészi forma révén bizonyos *aktív pozíciót foglal el a tartalom vonatkozásában.* A formáknak egyáltalán nem kell okvetlenül kellemesnek lennie – a hedonisztikus formafelfogás badarság –, elég, ha a forma *meggyőző értékelése* a tartalomnak. Például az ellenség megformálása viszolygást is kelthet, a szemlélőt azonban a befogadás végső summázataként ennek ellenére pozitív állapotra hangolhatja, mert kielégíti az, hogy a forma az ellenség *méltó megformálása*, s hogy amire rászolgált, az az anyagban *technikailag tökéletesen* valósult meg. A formát éppen ebben a két irányban kell tanulmányozni: egyrészt a tartalom vonatkozásában, a tartalom ideológiai értékeléseként, másrészt az anyag vonatkozásában, ennek az értékelésnek a technikai megvalósulásaként.

A formában kifejeződő ideologikus értékelésnek egyáltalán nem kell holmi szentenciák, erkölcsi, politikai vagy egyéb értéktételek formájában belépni a mű tartalmába. Az értékelésnek a ritmuson, a jelzők, metaforák *értékelő mozgásán*, az ábrázolt esemény *kibontásának sorrendjén* belül kell maradnia; az anyag eszközei által kell megvalósulnia. Ugyanakkor a formának, ha nem is válik tartalommal, nem szabad tőle elszakadnia sem, mert ha ez bekövetkezik, minden valódi művészi értelmet nélkülöző technikai experimentummá alakul át.

A stílusnak az az általános meghatározása, amely a klasszikus és a neoklasszikus poétikában még adva volt, illetve a stílusnak „emelkedett” és „vulgáris” stílusra való alapvető felosztása igen híven domborítja ki a művészi formának ezt a tevékenyen értékelő természetét. A forma struktúrája valóban *hierarchikus*, s ebben a vonatkozásban közel áll a politikai és a jogi gradiációkhoz. Hozzájuk hasonlóan, a forma a művészileg megformált tartalomban hierarchikus kölcsönviszonyok bonyolult rendszerét hozza létre: egyes elemei – például a jelző vagy a metafora – a meghatározás tárgyát vagy felső fokra emelik, vagy lefokozzák, vagy pedig e kettő között helyezik el. A hős vagy az esemény kiválasztása már a kezdetek kezdetén meghatározza a formában uralkodó általános szintet és azt, hogy megvalósításához milyen megformálási eljárások használhatók – a *stílus adekváttságának* ez az alapkövetelménye nem más, mint *a forma és a tartalom értékelő-hierarchikus megfeleltetése egymással: egyenrangúakként* kell találkozniuk. A tartalom kiválasztása és a forma kiválasztása egyetlen aktus, általa jelenítődik meg az alkotó alappozíciója, s benne egy és ugyanazon szociális értékelés fejeződik ki.

VI.

A szociológiai elemzés kiindulópontja természetesen egyedül a műalkotás tisztán verbális, lingvisztikai fölépítése lehet, ám ugyanakkor – s a lingvisztikai poétikától ez élesen megkülönbözteti – nem ragad meg ennek határai között. Elvégre a költői mű művészi befogadása az olvasás során szintén a grafémából (vagyis a leírt vagy kinyomtatott szó látható alakjából) indul ki, azonban a befogadás következő pillanatában e látható kép máris fölnyílik, majd jóformán teljesen kioltják a szó egyéb mozzanatai (artikuláció, hangkép, intonáció, jelentés), s a továbbiakban ezek a mozzanatok már magának a szónak a határain is átlendítenek bennünket. Mármost *a műalkotás tisztán lingvisztikai mozzanata úgy viszonylik a művészi egészhez, ahogy a graféma a szó teljességéhez*. S az avatott művészi befogadás a költői szót – az esemény *forгатókönyvét* – mintegy *eljátssza*, érzékenyen kihallja a szavakból, illetve szerveződésük formáiból szerzőjük sajátos élő viszonyát az általa ábrázolt világhoz, s eközben mint harmadik résztvevő – mint hallgató – maga is belép ebbe a viszonyba. Ahol a nyelvészeti elemzés mindössze szavakat, továbbá a szavak egyes elvont (fonetikai, morfológiai, szintaktikai stb.) mozzanatai közötti kölcsönviszonyokat lát, ott az eleven művészi befogadás és a konkrét szociológiai elemzés számára *emberek* közötti viszonyok tárulkoznak föl, amelyeknek a verbális anyag csupán visszatükröződése és rögzítése. A szó – csontváz, amely csak a kreatív befogadás folyamatában, következésképp az élő szociális kommunikáció folyamatában válik eleven testté.

A továbbiakban röviden és hipotetikus jelleggel megpróbáljuk megvilágítani azt a három leglényegesebb mozzanatot a művészi esemény résztvevőinek kölcsönviszonyában, amelyek a költői stílusnak mint szociális jelenségnek a legalapvetőbb, a legfőbb vonulatait meghatározzák. E mozzanatok részletezésére azonban jelen munkánkban természetszerűleg nincs mód.

Hangsúlyozzuk: a szerzőt, a hőst és a hallgatót mi sosem a művészi eseményből kiemelve nézzük, számunkra csak úgy és annyiban érdekesek, ahogy és amennyiben behatolnak a művészi befogadásba, s ott nélkülözhetetlen alkotórészekként funkcionálnak. Eleven erőknél tekintjük őket, amelyek meghatározzák a formát és a stílust, és az avatott befogadó számára teljesen világosan érzékelhetők. Ezért itt azok a lehetséges meghatározások, amelyeket az irodalomtudós vagy a társadalomtörténész adhat a szerzőről és hőseiről (a szerző életrajza, a hősök pontosabb időrendi és szociológiai elhelyezése stb.), bennünket nem érdekelnek: a mű struktúrájának nem közvetlen részei, határain kívül rekednek. Másfelől, csupán azt a hallgatót vizsgáljuk, akivel maga a szerző számol, aki felé a mű irányul, aki tehát belsőleg határozza meg a mű struktúráját, s ezenközben egyáltalán nem érdekel bennünket az a valóságos olvasóközönség, amely az adott író tényleges publikumát alkotta.

A formát meghatározó első tartalmi mozzanat az ábrázolt esemény, illetve hordozója, a (megnevezett vagy névtelenül hagyott) hős *értékrangja*, amely szoros korrelációban van az alkotó és a befogadó rangjával. A *viszonyok* itt is *kétoldaliak*, ugyanúgy, mint a jogi vagy a politikai életben: úr – szolga, uralkodó – alattvaló, rangbéli – rangbéli stb.

A megnyilatkozás stílusának alaphangját tehát mindenekelőtt az határozza meg, hogy kiről van szó és az milyen helyzetben van a beszélőhöz képest: a társadalmi hierarchiában fölötte, alatta, vagy vele egy szinten áll-e. A császár, az apa, a fivér, a szolga,

a pajtás – mint a megnyilatkozás hősei – meghatározzák a megnyilatkozás formai struktúráját is. A hős e *hierarchikus súlyarányát* viszont az az alapvető kimondatlan érték-kontextus határozza meg, amelybe az adott költői megnyilatkozás beleszőődik. Ahogy az „intonációs metafora” korábban említett életből vett példánkban eleven kapcsolatot létesített a megnyilatkozás tárgyával, ugyanúgy a költői megnyilatkozás összes elemét is áthatja a szerző tartalomról alkotott véleménye és alapvető szociális pozíciója. Még egyszer hangsúlyozzuk: itt nem azokról az ideologikus értékelésekről beszélünk, amelyek szerzői ítéletek és következtetések formájában a mű tartalmába is beépülnek, hanem arra a sokkal lényegbevágóbb és mélyrehatóbb értékelésre, *amit a forma hajt végre*, s amely közvetlenül a látásmódban és a művészi anyag elrendezésének módjában fejeződik ki.

Néhány nyelv, főleg a japán, sokféle olyan változatos lexikai és grammatikai formát ismer, amelyek használata szigorúan attól függ, hogy mi a rangja a megnyilatkozás hősének (nyelvi etikett).⁸

Azt mondhatnók, hogy ami egy japán számára még *grammatikai kérdés*, az a mi számunkra már *a stílus kérdése*. A hőseposz, a tragédia, az óda stb. stílusának leglényegesebb összetevőit éppen a megnyilatkozás tárgyának a beszélőhöz képest elfoglalt hierarchikus helyzete határozza meg.

Ne gondoljuk, hogy a mai irodalomból már kiveszett az alkotó és a hős ilyen kölcsönös meghatározottsága: csak bonyolultabbá vált, és már nem tükrözi olyan egyértelműen a kor társadalmi és politikai hierarchiáját, mint mondjuk a klasszicizmusban, de maga az *alapelv*, vagyis az, hogy *a megnyilatkozás hősének társadalmi értékelésétől függően változik a stílus*, továbbra is ugyanúgy érvényes. Elvégre a költő a forma által nem személyes ellenségét gyűlöli, nem személyes barátját szereti és becézi, nem privát életének eseményei fölött örövendezik vagy búsul. Még ha pátoszának jelentős hányadát saját privát életsorsából merítette is, ezt a pátoszt *társadalmiasítania kell*, tehát a mögötte álló konkrét eseményt a *társadalmi jelentékenység* fokára kell emelnie.

A hős és az alkotó viszonyának második stílusmeghatározó mozzanata *egymáshoz való közelségük foka*. Ez a mozzanat grammatikailag is közvetlenül kifejeződik minden nyelvben: első, második, harmadik személy, továbbá a mondat struktúrájának módosulása attól függően, hogy ki az alanya („én”, „te” vagy „ő”). A harmadik személyre vonatkozó ítélet formája, a második személyhez fordulás formája és az alany önmagára vonatkozó megnyilatkozásának formája (illetve e formák különféle válfajai) már grammatikailag is különböznek. Itt tehát *magának a nyelvnek a struktúrája tükrözi vissza a beszélők közötti kölcsönviszony eseményét*.

Némely nyelvekben a tisztán grammatikai formák még hajlékonyabban tudják visszaadni a beszélők közötti társadalmi viszony árnyalatait és közelségük különböző fokozatait. Figyelmet érdemelnek ebből a szempontból néhány nyelvben a többes szám formái: az úgynevezett „inkluzív” és „exkluzív” formák. Például, ha a beszélő úgy mond „mi”-t, hogy ebbe beleérti hallgatóját, bevonja őt is az ítélet szubjektumába, akkor „inkluzív” formát használ; ha viszont önmagára és egy másikra gondol (a „mi” alatt az „én”-t és valamilyen „ő”-t értve), akkor már egy másik formát vesz igénybe. Ugyanúgy két

⁸ L. W. Humboldt: Kawi – Werk II, 335, továbbá Hoffmann: Japan. Sprachlehre. S. 75.

külön formája van a hármasszámra is: az egyik jelentése: „én, te, ő”, a másiké: „én, ő, ő” (ebből tehát a „te”, vagyis a hallgató ki van zárva).⁹

Az európai nyelvek ezeket és a hasonló kölcsönviszonyokat a beszélők között grammatikailag külön nem fejezik ki. Jellegüket tekintve absztraktabbak, és nem képesek ennyire rugalmasan *visszatükrözni grammatikai struktúrájuk segítségével a megnyilatkozást meghatározó beszédhelyzetet*. Mindemellett *a megnyilatkozás stílusában és intonációjában* ezek a kölcsönviszonyok itt is kifejezésre jutnak, de sokkalta finomabban és differenciáltabban: az alkotótevékenység szociális szituációja a műben szintén mindenoldalúan visszatükröződik, de tisztán művészi eljárások segítségével.

A költői mű formájának sok mozzanatát az határozza meg, hogy *milyennek érzékeli a szerző a megnyilatkozás szervező középpontjában álló hőst. Az objektív elbeszélés formáját, egy másik szubjektumhoz való fordulás formáit* (imádság, himnusz, egyes lírai formák), *az önkifejezés formáit* (gyónás, önéletírás, lírai vallomás – amely a szerelmi líra legfontosabb formája) – éppen *a szerző és a hős közelségi foka határozza meg*.

A két említett mozzanat, vagyis a hős hierarchián belüli értéke és a szerzőhöz való közelségének foka, önmagukban, izoláltan véve még nem határozzák meg a művészi formát. Ebbe a játékba ugyanis minduntalan beleszól egy harmadik résztvevő, a hallgató, s ez módosítja a szerző és a hős közötti viszonyt is.

A szerző és a hős közötti kapcsolat valójában soha nem tekinthető két személy merőben intim kapcsolatának: a forma mindvégig számításba veszi a harmadik személyt, a hallgatót, aki ezáltal lényegesen befolyásolja a műalkotás valamennyi mozzanatát.

Milyen irányban befolyásolja a hallgató jelenléte a költői megnyilatkozás stílusát? Ezen a ponton világosan külön kell választanunk két döntő mozzanatot: az egyik a hallgató viszonya a szerzőhöz, a másik a hallgató viszonya a hőshöz. Az esztétikára semmi sem lehet végzetesebb, mint a hallgató önálló szerepének semmibevétele. Egy igen elterjedt nézet szerint a hallgatót úgy kell kezelni, mint a szerzővel egyenrangú, csak éppen alkotói technikával nem rendelkező szubjektumot, s eszerint a kompetens hallgató pozíciója nem egyéb, mint a szerző pozíciójának egyszerű reprodukciója. Ez azonban nem igaz. Sokkal több joggal állíthatnánk ennek az ellenkezőjét: a hallgató soha nem egyenrangú a szerzővel. Neki a művészi alkotás eseményében megvan a maga *senki mással be nem tölthető helye*; különleges, *két irányba ható pozíciót* foglal el: hat egyrészt a szerzőre, másrészt a hősré, és épp e sajátos pozíciója határozza meg a megnyilatkozás stílusát.

Hogyan vesz tudomást hallgatójáról a szerző? Életről vett megnyilatkozásunk példáján már láttuk, hogy a hallgató feltételezett egyetértése vagy ellenvéleménye mennyire befolyásolja az intonációt. Nos, ugyanez vonatkozik az összes többi formai mozzanatra is. Hasonlattal élve, normális esetben a hallgató szövetségesként sorakozik fel a szerző *mellé*; ez a klasszikus eset azonban a valóságban nem okvetlenül következik be.

Némelykor a hallgató e megnyilatkozás hőse felé húz. A legszemléletesebb és a legtipikusabb alakban ezt a helyzetet a polemikus stílus fejezi ki, amely a hőst és a hallgatót állítja egy platformra. A satírában szintén gyakran előfordul, hogy a hallgató a gúny tárgyává tett hőshöz áll közelebb, nem pedig az azt kigúnyoló szerzőhöz: ezt az esetet *a kinevetés inkluzív formájának* nevezhetjük, szembeállítva az exkluzívvá, amelyben a hallgató a nevető szerzővel válik szolidárrissá. Érdekes jelenséget figyelhetünk meg a

⁹ L. Matthews: Aboriginal languages of Victoria, továbbá W. Humboldt. I. m.

romantikában, ahol a szerző gyakran *mintegy a hallgató ellen szövetkezik a hőssel* (Friedrich Schlegel: *Luzinda*, vagy az orosz irodalomban például Lermontov: *Korunk hőse*).

Az elemzés szempontjából sajátos és érdekes az a kérdés, hogyan érzékeli a szerző a hallgatót a vallomás és az önéletírás formáiban. A mintegy ítélőbíróként kezelt hallgató előtti szelíd pietástól a vele szembeni ellenségeségig és megvető bizalmatlanságig terjedő érzelmi skálán bármelyik lépcsőfok meghatározólag hathat a konfessziók és az önéletírások stílusára. Rendkívül érdekes illusztratív anyagot találhatunk ezzel kapcsolatban Dosztojevszkijnél. Ippolit „Feljegyzéseinek” vallomások stílusát a *Félkegyelműben* az határozza meg, hogy szerzőjük szinte a végletekig megvető, gyanakvó és ellenséges mindazokkal szemben, akik halála előtti búcsúvallomását majd hallgatni fogják. Ugyanez a hangvétel jellemzi, noha valamivel visszafogottabb szinten, a *Féljegyzések az egérlyukból* stílusát. Sokkal több bizalmat és jogot szavaz meg a hallgatónak Sztavrogin gyónásának stílusa, bár időnként itt is fölcsap a gyűlölet iránta, ami ilyenkor éles stílusterést eredményez. Az eszelősséget is, mint a megnyilatkozás egyik sajátos formáját, amely, igaz, már a művészi megnyilatkozások határeseté, az határozza meg, hogy benne rendkívül bonyolult és kibogozhatatlan konfliktus feszül a beszélő és a hallgató között.

Kimagasló érzékenységet tanúsítanak a hallgató iránt a lírai formák. A lírai intonáció alapvető előfeltétele a *hallgatóság együttérzésébe vetett megingathatatlan bizalom*. Mihelyt kételkedő hangok szüremlenek be a lírai szituációba, a líra stílusa meredeken megváltozik. Ez a hallgatóval támadt konfliktus a legszembeszökőbbben az úgynevezett „lírai ironiában” fejeződik ki (Heine, vagy az újabb költészetben Lafargue, Annyszenszkij stb.). Az ironikus formát általában is szociális konfliktus határozza meg: egyetlen szólamban két érték-inkarnáció és ezek interferenciája, összeütközése jelenik meg.

A modern esztétika kísérletet tett a tragédia egy eredeti, úgynevezett „jogi” elméletének kidolgozására, amelynek lényege, hogy a *tragédia struktúráját a bírósági tárgyalás struktúrájának mintájára* próbálja megérteni.¹⁰

A hős viszonya a kórushoz, illetve a hallgató általában vett pozíciója bizonyos fokokig valóban értelmezhető jogi szempontok alapján. Ám itt nem érhetjük be a pusztán *analógiával*. A tragédia, s általában minden művészi alkotás lényegi közössége a bírósági tárgyalással abban rejlik, hogy itt is, ott is *felek* vannak jelen, tehát több különböző nézőpont szembesítődik. Azok a költői frazeológiában elterjedt meghatározások, amelyek szerint a költő: „bíró”, „leleplező”, „tanúságtevő”, „az ügy pártfogója”, sőt „ítéletvégrehajtó” (az „ostorozó szatíra” – Iuvenalis, Barbier, Nyekraszov stb. – frazeológiája), továbbá a hős és a hallgató ezeknek megfelelő meghatározásai, az analógiák nyelvén a költészetnek ugyanarra a szociális alapjára világítanak rá. A szerző, a hős, a hallgató soha, semmilyen esetben nem olvadnak össze holmi tagolatlan egységben, mindhárman *önálló pozícióval* rendelkeznek; valóban „felek”, csak hogy nem bírósági tárgyaláson, hanem a specifikus szociális struktúrájú művészi eseményben kerülnek egymással szembe, amelynek „jegyzőkönyve” nem más, mint maga a műalkotás.

Nem árt még egyszer hangsúlyoznunk, hogy amikor hallgatóról beszélünk, mindig a művészi esemény immanens részesére, a műformát belülről meghatározó hallgatóra

¹⁰ Ezt a szempontot a legérdekesebben Herman Cohen fejtette ki: *Ästhetik des reinen Gefühls*, B. II.

gondolunk. Ez a hallgató, a szerzővel és a hőssel egy sorban, a mű nélkülözhetetlen belső mozzanata, távolról sem esik tehát egybe úgynevezett „közönsséggel”, amely a művön mindig kívül marad, s amelynek művészi kíváncsival és ízlésével tudatosan számot lehet vetni. Az efféle *tudatos számvetés* a művészi formát teremtésének élő folyamatában nem képes közvetlenül és mélyrehatóan befolyásolni. Még ennél is továbbmegyünk: ha a közönsséggel való tudatos számvetés komolyabb helyet foglal el a költő munkásságában, ez óhatatlanul a művészi tisztaság rovására megy, s a művészetet a legalacsonyabb szociális síkra szállítja.

A közönsséggel való illetően külső számvetés arról tanúskodik, hogy a költő elvesztette saját *immanens hallgatóságát*, elszakadt attól a *társadalmi egésztől*, amely *belülről*, bármiféle elvont okfejtés nélkül is képes meghatározni *értékelő tevékenységét* és költői megnyilatkozásainak művészi formáját, mint eme lényegére irányuló értékelő tevékenység kifejeződését. A költő minél inkább eltávolodik saját csoportjának társadalmi egységétől, annál jobban hajlik afelé, hogy egy *meghatározott publikum külső* elvárásainak tegyen eleget. Kívülről csupán olyan társadalmi csoport határozhatja meg a költő munkásságát, amely *őtöle idegen*. A *saját* csoportnak semmi szüksége nincs arra, hogy kívülről próbáljon hatni a költőre: elvégre benne él a költő hangjában, hangvételében, intonációiban, függetlenül attól, hogy ő akarja-e ezt vagy sem.

Szavait és intonációját a költő a saját közegével való *mindenoldali* érintkezés folyamatában, *egy egész élet során* tanulja meg. Ezeket a szavakat és intonációkat már a *belső beszédben* használni kezdi, segítségükkel gondolkodik és tudatosítja magát már akkor, amikor még nem mondja ki őket. Naivitás azt hinni, hogy el lehet sajátítani egy olyan *külső beszédet*, amely más irányba vezet, mint a *saját belső beszédünk*, azaz önmagunk és a világ tudatosításának saját, belső nyelvi stílusa. Még ha az életben alkalmyszerűen az erre irányuló törekvés sikerrel is járhat, az így átvett külső beszéd, éltető forrásaitól elszakítva, művészileg tökéletesen meddő marad. A költő stílusa *belső beszédének* semmiféle kontrolltól nem befolyásolt *stílusából* születik, ez utóbbi pedig egész társadalmi életének a terméke. „A stílus maga az ember” – amit azonban kibővíthetünk azzal, hogy a stílus mindig legalábbis két ember, pontosabban: az ember, valamint az őt magában foglaló társadalmi csoport, amely egy tekintélyes képviselője, a hallgató személyében van jelen, hogy állandó résztvevőként szóljon bele az ember belső és külső beszédébe.

A tudatban nem megy végbe egyetlen olyan, valamennyire is letisztult aktus sem, amely boldogulhatna a belső beszéd, szavak, intonáció – s így értékelések – nélkül, ezzel viszont máris szociális aktussá, kommunikációs aktussá változott. Még az öntudatosítás legintimebb rezdülése is arra irányuló kísérlet, hogy az alany önmagát egy közös nyelvre fordítsa le, számot vessen a másik ember nézőpontjával, tehát máris tartalmazza a potenciális hallgatóra irányuló ráhangolódást. Ez a hallgató nem lehet más, mint ama társadalmi csoport értékelésének kifejezője, amelyhez az önmagát tudatosító szubjektum tartozik. Ebben a vonatkozásban a *tudat*, amennyiben nem vonatkoztatunk el tartalmától, *már nem csak pszichológiai, hanem – és főleg – ideológiai jelenség, a társadalmi kommunikáció terméke*. Ez a tudatunk minden mocnásában jelenlevő állandó *résztvevő* nem csupán tudatunk tartalmát határozza meg, hanem – és a mi szempontunkból ez a legfontosabb – e tartalom *megválogatását* is, annak kiválasztását, hogy mi az nevezetesen, amit tudatosítunk, ebből viszont az következik, hogy meghatározza azokat az *értékteleket* is, amelyek áthatják az egész tudatot, s amelyeket a pszichológia rendszerint a

tudat „emocionális felhangjainak” nevez. A művészi formát meghatározó hallgató éppen tudatunknak ebből a minduntalan közbeszóló, állandó résztvevőjéből születik.

Nagyon nagy veszélyeket rejt magában, ha a verbális alkotótevékenység fentiekben vázolt finom szociális struktúráját a „könyvpiac konjunktúrájával számoló” burzsoá kiadók tudatos és cinikus spekulációinak analógiájára képzeljük el, és a műalkotás immanens struktúráját jellemezve olyasféle kategóriákat kezdünk használni, mint a „kereslet” és „kínálat”. Pedig hány, de hány „szociológus” hajlamos egyenlőséget tenni a költő társadalmi hivatása és a résen álló kiadók tevékenysége között!

A burzsoá gazdaságban a könyvpiac természetesen „szabályozza” a költőket, ám ezt semmiképp nem szabad azonosítani a hallgatónak, mint a műalkotás állandó strukturális elemének a szabályozó szerepével. A kapitalista korszak irodalmát kutató irodalomtörténész számára a piac kétségkívül igen fontos mozzanat, de az elméleti poétikának, amely a művészet alapvető ideológiai struktúráját kutatja, erre a külső tényezőre semmi szüksége. És még az irodalomtörténetben sem szabad összekeverni a könyvpiac és a könyvkiadás történetét a költészet történetével.

VII.

A művészi megnyilatkozás formáját meghatározó valamennyi eddig elemzett mozzanat (1. a megnyilatkozás tartalmát képező hős vagy esemény hierarchikus értéke; 2. a szerző hőshöz való közelségének foka; 3. a hallgató, továbbá a hallgató kölcsönkapcsolata egyfelől a hőssel, másfelől a szerzővel) olyan *csatlakozási pont, amelyen keresztül a művészetén kívüli valóság társadalmi erői behatolnak a költészetbe*. A művészi alkotótevékenység, éppen struktúrájának immanens társadalmisága *jóvoltából, az élet egyéb területeinek szociális jelenségeit minden irányból szabadon magába fogadja*. A másfajta ideológiai szférák, a társadalmi-gazdasági rendszer, és végül a gazdaság a költészetet nem csupán *kívülről* határozzák meg, hanem szóban forgó belső strukturális elemein keresztül is. Másfelől viszont az alkotó, a hallgató és a hős művészi kölcsönviszonya visszahathat a társadalmi kommunikáció egyéb területeire.

Az olyan jellegű kérdések sokoldalú, végleges tisztázása, hogy egy meghatározott korszakban kik lehetnek az irodalom tipikus hősei, a szerző milyen tipikus formai intenciókat alakít ki velük szemben, milyen kölcsönviszonyba kerülhetnek a hősök és a szerző a hallgatóval az adott időszak egész művészetében, megköveteli, hogy sokoldalúan elemezzük e korszak gazdasági és ideológiai feltételeit is.

E konkrét történeti kérdések azonban már kívül esnek az elméleti poétika határain, amelynek egy más jellegű fontos feladattal kell megküzdenie. Eddig kizárólag azokat a mozzanatokat tárgyaltuk, melyek a formát a tartalomhoz való kapcsolatában határozzák meg, vagyis e tartalom szociális értékelésének inkarnációjává teszik, és meggyőződhattünk róla, hogy a forma minden mozzanata társadalmi kölcsönhatások eredménye. Ámde arra is rámutattunk, hogy a formát egy másik szempontból, mint *meghatározott anyag segítségével* realizált formát is meg kell értenünk. S ezzel újabb kérdésekkel, a *forma technikájának* kérdéseivel kerülünk szembe.

Természetesen a *forma technikájának* kérdéseit csak *absztrakcióval* választhatjuk külön a *forma szociológiájának* kérdéseitől: *reálisan* lehetetlen egymástól elválasztani

valamilyen műfogás, mondjuk a mű tartalmába tartozó és a tartalommal szembeni formai ítélkezést kifejező metafora *művészi értelmét* e műfogás *tisztán nyelvészeti* meghatározásától.

A metafora nyelven kívüli értelme — értékek átcsoportosítása —, valamint *lingvisztikai burka* — a szemantikai eltolódás — mindössze különböző aspektusai ugyanannak a reális jelenségnek. Azonban a második szempont mindig az elsőnek rendelődik alá: a költő azért használ metaforát, hogy értékeket csoportosítson át, nem pedig azért, hogy nyelvgyakorlatot végezzen.

A forma összes kérdését föl lehet tenni az anyagra vonatkoztatva, így az adott esetben a lingvisztikailag meghatározott nyelv vonatkozásában; a technikai elemzés ebben az összefüggésben arra a kérdésre vezethető vissza, hogy a forma *milyen lingvisztikai eszköz segítségével tesz eleget társadalmi-művészi feladatának*. Azonban, ha nem tudjuk, mi ez a feladat, ha nem tisztázzuk már jó előre értelmét, akkor a technikai elemzés teljesen haszontalan.

A forma technikájának kérdései már túllépik kitűzött feladatunk határait. Emellett megfelelő kidolgozásuk előfeltétele a költészet társadalmi-művészi aspektusainak sokkalta differenciáltabb és mélyrehatóbb elemzése: itt be kellett érnünk azzal, hogy futólag felvázoljuk egy ilyen elemzés legalapvetőbb irányait.

Amennyiben sikerült volna kimutatnunk, hogy a költői forma immanens művészi struktúrája a szociológiai módszerrel vizsgálható, bizvást érezhetnénk teljesítettnek kitűzött feladatunkat.

(Fordította: Könczöl Csaba)

(В. Н. Волошинов: Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики. In: «Звезда», 1926, № 6, стр. 244–267.)

A FORMALISTÁK „SZOCIOLÓGIAI MÓDSZERE”

Szóban és írásban nemegyszer szoltam már a szociológiai módszer szakkifejezés képtelenségéről. Lényegében – írtam „A marxista irodalomtudomány nélkülözhetetlen előfeltételei” című cikkemben – semmiféle szociológiai módszer nincs s nem is lehet, mivel pontosan annyi szociológiai módszerrel van dolgunk, ahány szociológiával. Ismerünk idealista szociológia rendszereket, s természetes, hogy idealista szociológiák nem alkothatják alapját annak a szociológiai módszernek, amelyet marxistának nevezünk. A marxista módszert nem szociológiai, hanem történelmi-materialista módszernek kellene nevezni. A marxista módszer a történelmi materializmus, s nem általában a szociológiai módszere”.¹

E megállapítások helyénvalóságát különösképp most érzékelhetjük, amikor mindenki a szociológiai módszer hívévé lesz, s mellette tör lándzsát. A szociológiai módszer zászlaja mögött olyan tarkabarka társaság gyűlt össze, hogy a kifejezés további használata zűrzavaron és viszályon kívül semmi mással nem kecsegtet. Most már a formalisták sem tiltakoznak az irodalom szociológiai szemléletű tanulmányozása ellen. Mi több, a marxizmussal szemben a szociológiai módszer védelmezőinek szerepében lépnek fel. Ha meghallgatjuk V. Sklovszkijt, azt hihetnők, hogy a marxizmus a szociológia rossz alkalmazása az irodalomban. A formalisták következetesebb és szakavatottabb szociológusoknak adják ki magukat, s komolyabb kutatásokkal kecsegtetnek, melyek majd zsebreavágják a marxisták gyerekes próbálkozásait a szociológiai módszer alkalmazása terén. Hogy itt különböző szociológiákról van szó, s a formalisták szociológiájának semmi köze a marxista szociológiához, hogy a szociológiai materializmussal a szociológiai idealizmust állítja szembe – erről mélyen hallgatnak. Éppen ellenkezőleg, úgy fest, mintha csupán az egységes szociológiai módszer sikeres vagy kevésbé sikeres alkalmazásáról lenne szó, s a formalisták egy jó módszert védenek, amelyet a marxisták eltorzítva alkalmaznak. A marxisták – úgymond – sokat beszéltek az irodalmi jelenségek szociológiai tanulmányozásáról, de sikertelen kísérleteken kívül e téren semmit sem tettek. Képtelenek saját módszerüket alkalmazni, nem teszik azt, amit tenniük kellene. Fel sem merül az, hogy a marxisták számára alapjaiban elfogadhatatlan a szociológiai kutatásnak az az útja, melyen a formalizmus halad, azaz a történelmi fejlődés idealista koncepciója, a történelmi materializmustól merőben idegen. Pedig éppen így áll a helyzet. Mindaz, amit a formalisták a marxista munkákban hibának, tévedésnek, baklövésnek tartanak, valójában az

¹ «Литературоведение». Сборник статей. Под ред. В. Ф. Переверзева. ГАХН, М., 1928, стр. 9.

idealista szociológiából kiinduló szociológiai módszerrel szemben elkövetett vétek. A marxizmus azonban nem teheti meg, hogy ne vétkezzen ilyen módszerrel szemben, mivel más szociológiával rendelkezik, s a jelenségek szociológiai megközelítésének egészen mást útját járja.

Amikor a formalisták az irodalom szociológiai tanulmányozását védelmezik, az irodalmi sor és társadalmi élet más oldalai kölcsönhatásának vizsgálatát veszik alapul. A társadalmi folyamatot önállóan fejlődő sorok kölcsönhatásaként fogják fel, melyek között ott található az irodalmi sor is. Az irodalom önállóan fejlődik a társadalmi élet más oldalaihoz hasonlóan és párhuzamosan, ezekkel érintkezik és kölcsönhatásban áll, rájuk hatást gyakorol, s ezek hatását elszenvedi. Az irodalmi életben kétfajta változást különböztetnek meg: az irodalom sajátos jellegéből következőket; külső hatástól független fejlődést, az irodalmi sor önmagában elégséges evolúcióját; és olyan változásokat, melyek a társadalmi folyamat más soraival fennálló kölcsönkapcsolatból következnek; külső hatás kiváltotta genetikusan fejlődést, voltaképp az irodalomtörténetet a szó tényleges értelmében. „Feltétlen szükséges – mondja B. Ejhenbaum – az olyan fogalmak, mint evolúció és történelem, elvi megkülönböztetése”.² Ebből a szempontból „a történelmi kutatások – J. Tinyanov szavaival – a vizsgálódás szempontjától függően legalábbis két alapvető típusra oszlanak: az irodalmi jelenségek genezisének kutatására, s az irodalmi sor evolúciójának, az irodalmi változásoknak a kutatására”.³ Ez utóbbi kutatásokban a szociológiai módszer alkalmazhatatlan. „Az irodalmi evolúció általános törvényeinek tanulmányozása szempontjából a sokrétű történelmi összefüggések és kapcsolatok jelentőségének kérdése másodrendű, mi több, mellékes”.⁴ Csak az első, történeti-genetikusan, s nem az evolúciós kutatásokban van szükség a szociológiai módszerre. S mivel az irodalomtörténeti folyamat lényege az irodalmi sor más sorokkal való kölcsönkapcsolatában rejlik, a szociológiai elemzés feladata ezeknek a kölcsönkapcsolatoknak a felfedése, és nem az irodalmi jelenségek okainak felkutatása és egy egységes alaphoz való levezetése. „Az irodalmi sor és a rajta kívül álló tények közötti kapcsolat nem lehet egyszerűen okozati, hanem csak megfelelési, kölcsönhatási, függőségi vagy alárendeltségi viszony” – írja Ejhenbaum, s ezért „az irodalmi formák és stílusok oksági-következményi levezetése az általános társadalmi-gazdasági formákból a legkevésbé nevezhető materialistának”. A szociológiai elemzés, ha tudományos akar maradni, nem képes s nem adhat mást, mint a kölcsönhatások leírását.

Ez az egész szociológiai elmélet a belőle következő kutatási módszerrel együtt nem képvisel semmi újat. Körülbelül 30 évvel korábban hasonló érvekkel védelmezte a marxisták metafizikájával szemben a valóban tudományos szociológiát egy igen tekintélyes történelemtudós, N. Karejev, s egy tekintélyes szociológus, N. Mihajlovszkij. A történelmi fejlődés egységes, objektív alapú magyarázatára igényt tartó monista történelemszemlélettel olyan elméletet állítottak szembe, amely szerint a fejlődés számos, egymással kölcsönhatásban álló tényező együttes eredménye. A társadalmi evolúció „szűk”, egyoldalú materialista elméletével szemben a kölcsönhatás „tág”, a társadalmi folyamat

² Б. Эйхенбаум: Литература и литературный быт – «На литературном посту», 1927, № 9. (Ejhenbaum később ezt a tanulmányát átdolgozta. Fordítását lásd a *Helikonnak* ebben a számában *Az irodalmi élet* címmel.)

³ Ю. Тынянов: Вопросы литературной эволюции – «На литературном посту», 1927, № 10.

⁴ Б. Эйхенбаум: Литература и литературный быт – «На литературном посту», 1927, № 9.

teljes bonyolultságát számba vevő, a történelmi fejlődés összes tényezőjét szintetikusán átfogó elméletével léptek fel. Ez az a „szofista történettudomány”, az a szociológiai módszer, mellyel mint a szociológiai idealizmus és metafizika leggyarlóbb változatával Plehanov állandóan hadakozott.

„A különbség Marx és például Karejev úr között abban foglalható össze, hogy ez utóbbi a „szintézis”-re való hajlamossága ellenére szintiszta dualista. Nála külön van választva a gazdasági élet és a pszichológia; egyik zsebében – a lélek, másikban – a test. Ezek a szubsztanciák kölcsönhatásban vannak, de mindegyik önálló életet él, s ennek az életnek az eredetét az ismeretlenség köde borítja. Ne gondolják, hogy rágalmazzuk a tiszteletre méltó professzort. A legnagyobb dicséret hangján emlékezik meg Barth véleményéről, amely szerint „a jog önálló, bár nem független életet él”. Éppen ez az „önállóság, bár nem függetlenség” az, ami Karajev urat akadályozza „a történelmi folyamat lényegének” megértésében”.⁵ Mint látjuk, Plehanov igencsak elítélően nyilatkozik a szociális folyamat különböző oldalainak önálló evolúciójáról alkotott elméletről, lenézően és gúnyosan beszél a jog önálló létezésének gondolatáról. Ugyanilyen lenézően bánik a kölcsönhatás elméletével, állandó s maró gúnnyal illeti a szociológusokat, akik azt ajánlják, hogy a társadalmi élet egyik vagy másik jelensége genezisének magyarázatát a „kölcsönhatás” kutatásában keressük.

„Minden egyes nép erkölcsi valóban befolyásolja állami berendezését, s ebben az értelemben annak *okai*. Hol itt a megoldás? Az ilyen természetű kérdéseknél az emberek rendszerint beérik a kölcsönhatás megállapításával: az erkölcsök befolyással vannak az alkotmányra, az alkotmány befolyásolja az erkölcsöket – minden világossá válik, akár a nap, az olyan emberek pedig, akik nem elégednek meg ezzel a világossággal, csak azt árulják el, hogy *egyoldalúak* és alaposan rászolgálnak a megrovásra. Így vélekedik jelenleg csaknem egész értelmiségünk. A *kölcsönhatás szemszögéből* vizsgálja a társadalmi életet: az élet minden vonatkozása hatással van a többire. Csak ez a felfogás méltó a gondolkodó „szociológushoz”, az pedig, aki a marxisták példájára a társadalmi fejlődés mélyebben fekvő okai után kutat, egyszerűen nem látja, hogy mennyire bonyolult a társadalmi élet”.⁶ A társadalmi élet természetesen nagyon bonyolult, fejlődése szerfölött sokoldalú, és a fejlődési folyamat minden oldala kölcsönhatásban áll egymással. A folyamat egyik sorában lezajló változások viszonyossági alapon megismétlődnek más sorokban. Éppen ezért az egyik sor változásai semmiképp sem magyarázhatók egy másik sor kölcsönhatásával, ahol ugyanaz a változás megy végbe. Az adott változás összevetése az egységes társadalmi folyamat különböző soraival szinte semmit nem mond magának a változásnak a keletkezéséről, okairól, tehát nem magyarázza azt, nem értelmezi tudományosan. *„Kölcsönhatás vitathatatlanul van a társadalmi élet valamennyi vonatkozása között.* Sajnos, ez a helyes szempont nagyon, de nagyon keveset magyaráz meg, mégpedig azon egyszerű oknál fogva, mert semmiféle útmutatást nem ad a *kölcsönhatásban álló* erők eredetére vonatkozóan. Ha maga az állami berendezés feltételezi azokat az erkölcsöket, amelyekre hatással van, úgy nyilvánvaló, hogy ezek az erkölcsök nem neki köszönhetik eredetüket. Hogy kiszabaduljunk ebből az eszmezavarból, meg kell találnunk azt a történelmi tényezőt, amely az egyes népek erkölcsit is, állami berendezését is létrehozta,

⁵ Plehanov: A monista történetfelfogás fejlődésének kérdéséhez. Szikra, 1950. 185.

⁶ Uo. 20.

s ezzel kölcsönhatásuk lehetőségét is megteremtette. Ha találunk ilyen tényezőt, felfedezzük a keresett helyes szempontot, s akkor minden nehézség nélkül megoldjuk a minket gyötrő ellentmondást.

De a tudományos kutatás nem állhat meg ennek a kölcsönhatásnak a megállapításánál, minthogy a kölcsönhatás korántsem magyarázza meg nekünk a társadalmi jelenségeket. Hogy az emberiség történetét megérthessük, a kölcsönhatási szempont fölé kell emelkednünk, fel kell fedoznunk, ha ez lehetséges, azt a tényezőt, amely mind a *társadalmi környezet* fejlődését, mind pedig a *vélemények fejlődését* meghatározza. A XIX. század társadalomtudományának feladata éppen ennek a tényezőnek a felfedezésben rejlik”.⁷

Marx tudományos érdeme abban van, hogy a kölcsönhatás szempontja fölé emelkedett, feltárta azt az alapot, mely összes kölcsönhatásával egyetemben meghatározza a szociális haladás minden oldalát, sorát. Marx bebizonyította: az alap, a történelmi fejlődés egyetlen oka a termelésben rejlik, az ember természettel való kölcsönkapcsolatában: a gazdasági folyamatban. „Az embernek ahhoz, hogy élhessen, fenn kell tartania szervezetét, mégpedig olyanformán, hogy a számára szükséges anyagokat az *öt környező külső természetből* meríti. Ez feltételezi az ember bizonyos hatását *erre* a külső természetre. De „az ember azáltal, hogy hat a külső természetre, saját természetét is megváltoztatja”. Ez a néhány szó tartalmazza Marx egész történelemszemléletét”.⁸ A termelés alapján, az ember és a természet kölcsönhatásából keletkeznek a különböző társadalmi formációk, a termelési viszonyok megváltozása az összes társadalmi változás forrása, így a társadalmi struktúra minden oldalában a kulturális folyamat összes specifikus sorában lezajló evolúció forrása. A történelmi fejlődést az ember és a természet kölcsönhatásából – más szóval a termelésből, a gazdaságból magyarázva, Marx leküzdötte a társadalmi folyamat egyes oldalai közötti kölcsönhatás tudományos szempontból terméketlen elméletét, amely a kultúra különböző sorait: a vallást, az erkölcsöt, a jogot, a művészetet, az irodalmat stb. a történelmi mozgás önálló tényezőjévé kiáltotta ki. Marx monisztikus elméletének semmi köze a formalisták által felújított tanításához. A marxista szociológia összebékíthetetlen a formalisták szociológiájával. A formalisták szociológiai módszere alapján áll szemben a marxisták szociológiai módszerével. Nem meglepő tehát, hogy a szociológiai kutatásokhoz fordulva, a formalisták kénytelenek voltak legelőször is a marxisták ellen fellépni a szociológiai módszer védelmében, tevékenységüket a marxista szociológia bírálatával kellett hogy kezdjék. Ugyancsak nem meglepő, hogy a formalisták a tényezők kölcsönhatásának ósdi szociológiáját újjáélesztve, a marxizmust bírálva megismétlik e szociológia híveinek Marx tanítványaival szemben hangoztatott idejétmúlt érveit.

E szociológiai híveire egyfajta „megszállottság” jellemző, megfosztja őket attól, hogy a szociális-történelmi tényezők kölcsönhatásán kívül valami más nézőpontot legalább el tudjanak képzelni. Bebizonyosodik, hogy a szociális tényezők elmélete, a szociális folyamat egyes szférái önálló, ha nem is független létezésének az elmélete, mely Plehanov szerint „gátolta Karejevet abban, hogy megértse a történelmi folyamat lényegét”, ugyanígy gátolja őket is abban, hogy megértsék a történelmi materializmus, a marxi elmélet lényegét. Marx elméletét is úgy képzelik el, mint a tényezők elméletét, amelyben

⁷ Uo. 21–22.

⁸ Uo. 138.

az egyenrangú tényezők kölcsönhatása helyett, Marx jóvoltából, egy tényező diktatúrája érvényesül a többi felett. Marx történelem-konceptiójának monizmusát nem úgy értelmezik, mint ami túlmutat a sorok kölcsönhatásán, hanem mint az összes sor önkényes és alaptalan alárendelését egyetlen sornak. Ezen már Plehanov is nevetett, amikor mindenképp igyekezett bebizonyítani a marxizmus effajta értelmezésének képtelen voltát. „Amikor az átlagos orosz értelmiségi azt hallja, hogy Marx mindent a gazdasági alapra vezet vissza” (vannak olyanok is, akik egyszerűen azt mondják: a gazdaságira), elveszti a fejét, mintha váratlanul pisztolyt sütöttek volna el a füle mellett: „miért éppen a gazdaságira?” – kérdezi aggódva és értetlenül. „Szó se róla, a gazdasági is fontos. De hiszen a szellemi sem kevésbé fontos . . . Az átlagos orosz intellektuel értetlensége ebben az esetben onnan ered, hogy bizonyos fokig mindig keveset törődött azzal, ami számára „szellemileg” „különösen fontos”.⁹ A formalisták, alighogy a tényezők elméletének bűvkörébe kerültek, felvették az „átlagos orosz értelmiségi” magatartását. Ez tökéletesen kiderül a marxista irodalomtörténészekkel és kritikusokkal szemben hangoztatott ellenvetéseiből. Ejhenbaum például igyekszik megmagyarázni a marxistáknak, hogy „az irodalmat, mint a jelenségek bármely más specifikus sorát, nem más sorok tényei hívják életre, s azokra nem is vezethető vissza”¹⁰, hogy „az irodalmi formák és stílusok ok-okozati levezetése a közös társadalmi-gazdasági és termelési formákból” eleve reménytelen próbálkozás. Mellesleg, ahogy fentebb láttuk, a marxista Plehanov még Karejevnek és Mihajlovskijinak is kitartóan bizonygatta, hogy az egyik sor társadalmi jelenségeit más sorok tényeivel magyarázni, a társadalmi folyamat egyik oldalát ok-okozati összefüggésbe hozni annak más oldalaival, belértve a gazdasági oldalt is, tudományos szempontból természetlen operáció. Vajon miért döngött Ejhenbaum nyitott kapukat, s igyekszik buzgón meggyőzni a marxistákat arról, amiről már régen, nélküle is meg voltak győződve? Miért vesztegeti feleslegesen a szavakat? Éppen azért, mert sehogy sem tud elképzelni egy olyan történelmi-konceptiót, mely a történelmi folyamat magyarázatát ne a kultúrtörténeti „tényezőkre” alapozná, amelyeken a társadalmi egész különböző oldalait érti, úgy hogy azokat absztrakció útján olyan metafizikai erővé változtatja, amelyek mintegy önmagukban határozzák meg a történelmi fejlődést. Nem érti, hogy a marxizmus számára teljesen idegen a társadalmi folyamat egyes oldalainak tényezővé, mozgatóerővé való változtatása, hogy a marxizmus túllépett a társadalmi kölcsönhatás bűvös körén, s a történelmi folyamat alapját a termelésben, a természet és a társadalom kölcsönhatásában fedezte fel, aminek természetesen semmi köze a kultúrtörténeti tényezők kölcsönhatásához. Teljesen világos, hogy a történelmi folyamat szempontjából egészen más jelentősége van a társadalom és a természet kölcsönhatásának, mint specifikus sorai; az életforma és pszichológia, gazdasági és politikai szervezet, vallás és jog közötti kölcsönhatásnak. A termelés korántsem a társadalmi élet egyik oldala, nem a társadalmi folyamat egyik specifikus sora, hanem a társadalom működésének teljes folyamata a természetben, amely a társadalom felépítésének összes változásait meghatározza. Ejhenbaumnak igaza van abban, hogy az „irodalmi sor tényeinek és a rajta kívül álló tényeknek a viszonya nem lehet egyszerűen oksági, hanem csupán megfelelési, kölcsönhatási viszony”. Az a baj azonban, hogy képtelen a kölcsönhatás szempontja fölé emelkedni, képtelen a történeti okság problémáját a kultúrtörténeti sorok kölcsön-

⁹ Uo. 171. l.

¹⁰ Б. Эйхенбаум: Литература и литературный быт – „На литературном посту”, 1927, № 9.

hatásától függetlenül felvetni, ezért le is mond a történelem oksági magyarázatáról, s úgy tartja, hogy a tudománynak nem az összefüggések magyarázata, hanem csupán feltárása a feladata. „A genezis bármilyen messzire vivő elemzése sem vezethet el minket az elsődleges okhoz. A tudomány általában nem magyarázza, hanem csak megállapítja a sajátos minőségeket és összefüggéseket”. Nos, a marxizmus abban tér el gyökeresen Ejhenbaumtól, hogy feltételezi; oksági magyarázat nélkül nincs tudomány. A történelem csupán a társadalmi jelenségek magyarázata révén válik tudománnyá. S így magyarázat lehetséges is; csak ki kell törnünk a kultúrtörténeti sorok bűvös köréből, melyek között a kapcsolat valóban nem ok-okozati jellegű. S a marxisták éppen ezt teszik. A történelmi fejlődés alapvető okát nem a „sorok” között, hanem azokon kívül, az ember és a természet kölcsönhatásában, a termelésben találják meg, amely a társadalmi folyamat valódi alapját alkotja, és belőle keletkeznek a társadalmi folyamat összes oldalai, kölcsönhatásban álló sorai. A termelési viszonyok, a termelőerők helyzete – ez a történelmi folyamat alapja. Ejhenbaum alaposan téved, amikor azt hiszi, hogy a marxista „alap” a társadalmi élet valamelyik oldala. Téved, ha azt hiszi, hogy a marxisták oksági viszonyt létesítenek az irodalmi sor és a gazdasági sor között, és az irodalmi jelenségek magyarázatát a „gazdaságban”, a „gazdasági életben” keresik. „Maga a gazdasági élet szármatotatott valami, – . . . Csak népszerű nyelven beszélhetünk a gazdasági életről, mint valami olyasmiről, ami valamennyi társadalmi jelenség *elsődleges oka*. A gazdasági élet korántsem elsődleges ok, hanem maga is a termelőerők következménye, „függvénye”.¹¹ Aki ezt nem érti meg, az szinte semmit nem ért a marxizmusból, és sem rokonszenvből, sem ellenetesként semmi érdemlegeset nem tud mondani arról a szociológiai módszerről, mellyel a marxisták az irodalmat tanulmányozzák. Sem a szociológiai módszer védelmének, sem bírálatának nem lesz így értelme.

Ejhenbaum például szemrehányóan és értetlenül csodálkozik azon, hogy a marxista irodalomtudomány, ahol a tanulmányozás alapját a mindennapi lét anyaga kellene hogy képezze, éppen a mindennapi léttel foglalkozott keveset: „az irodalmi élet anyaga, amely napjainkban egyre szembetűnőbbé válik – írja cikkében¹² –, kiaknázatlanul hever, jóllehet úgy véljük, éppen ennek az anyagnak kellene a mai irodalomszociológiai vizsgálatok alapjául szolgálnia”. Ha Ejhenbaum a jelenkori irodalom-szociológiai munkákon a marxista munkákat érti, akkor azok alapját nem csak hogy nem kell, de nem is képezheti a mindennapi lét tanulmányozása. A marxizmus az irodalmi jelenségek kauzális, ok-okozati tanulmányozását jelöli ki az irodalomtörténet feladatául. A marxisták azonban tudják, hogy oksági kapcsolatot keresni az irodalom és a mindennapi élet között annyit jelent, hogy ott kutatunk, ahol semmi sincs. Az irodalom és a mindennapi élet között nem oksági-következményi kapcsolat, hanem kölcsönhatás van. Az irodalom a mindennapi lét egy része, annak egy oldala, s természetes, hogy kölcsönhatásban áll az életmód összes többi oldalával. De bármennyit is kutatgatjuk az életmód különböző oldalainak és „sajátos sorainak” kölcsönhatását, soha nem jutunk el oksági magyarázatukig. Ezt Ejhenbaum is tudja. Akkor viszont miért csodálkozik, hogy a marxisták, akik eljutottak az irodalmi fejlődés éppen hogy oksági magyarázatáig, nem foglalkoztak kiemelt helyen a mindennapi léttel? Miért akarja, hogy a marxisták az

¹¹ Plehanov: A monista történetfelfogás fejlődésének kérdéséhez. Szikra, 1950. 185.

¹² Б. Эйхенбаум: Литература и литературный быт – «На литературном посту», 1927, № 9.

„irodalomszociológiai munka alapjául” mindennapi lét sorainak tanulmányozását tegyék? Hacsak azért nem, hogy később bebizonyítsa, alaptalanok a marxisták igényei az oksági magyarázatra, amelyhez valóban nem juthatunk el az irodalmi sor és a mindennapi létmód specifikus sorainak kölcsönkapcsolatát tanulmányozva? Hogy módjuk legyen arról bölcsekedni, milyen naiv és leegyszerűsített módon értelmezik a marxisták az okságot, holott éppen az ő részükről van szó a marxizmus naiv és leegyszerűsített felfogásáról?

A társadalmi jelenségeknek a termelési viszonyokban gyökerező oksági meghatározottságáról, az alapról és felépítményről szóló marxi tanításnak a naiv, leegyszerűsített értelmezése az alapja voltaképp mindannak a zűrzavarnak, amit manapság a szociologizmus útjára tért formalisták kavarnak. Különösen nagy zűrzavart kelt itt a Lef, a formalista Sklovszkijnak és tanítványainak cikkeivel, azzal, ahogyan a marxizmus egyes tapasztalatlan képviselőit a szociológiai módszerre oktatja. „Pereverzev iskolája – írja Gritz –, arra épül, hogy a gazdasági alapot kiolvassa az irodalmi műből, s nem fordul e művön kívüli anyaghoz. Ki lehet olvasni ezt az anyagot az esztétikai rendszerből? Ez a priori – lehetetlen”.¹³ Mi ez a művön kívüli anyag? Egyáltalán, mi és mihez viszonyítva helyezkedik el kívül? A gazdasági alap a felépítményen kívül, így többek között az irodalmon kívül is? Vagy az irodalmi felépítmény van az alapon kívül? A marxizmus a felépítményt az alap funkciójának tekinti, szerinte a gazdasági alap a felépítményben realizálódik, s bármely felépítmény csupán az alap sajátos megnyilvánulási formája. Az alap sajátos kifejezési formában a felépítmény minden alkotóelemében adva van. Nos, ezért lehet a felépítmény bármely részéből; a politikai intézményekből, a jogi normákból, a társadalmi elméletekből és a művészi képekből egyaránt „kiolvasni az alapot”. Az ilyen „kiolvasás” lehetőségét csak akkor tagadhatjuk, ha az alapot és a felépítményt mint két önálló, egymástól függetlenül létező, mechanikusan érintkező és kölcsönhatásban levő sort vizsgáljuk. Akkor viszont miben tér el az alap a felépítménytől? Éppen azért, mert az alap a felépítményhez viszonyítva egyáltalán nem „külső anyag”, hanem alkotó, formáló elv, s a felépítmény az alap egyik sajátos megjelenési formája, úgymond önmeghatározása, éppen ezért fordíthatjuk le a „műalkotást a művészet nyelvéről a szociológia nyelvére” (Plehanov), amit Gritz nem túl nagy szakértelemmel „a gazdasági alap kiolvasásának tart a szépirodalmi műből”. Az effajta kiolvasás tagadása annyit jelent, hogy tagadjuk az irodalom marxista, gazdasági alapból kiinduló magyarázatát. Természetesen, ha az alapot, mint „külső anyagot” képzeljük el, amiből valaki „esztétikai rendszert” formál, elképzelhetetlen az esztétikai rendszernek a művészet nyelvéről a szociológia nyelvére való lefordítása, az alap kiolvasása az esztétikai rendszerből: hiszen a struktúra nyelvét nem lehet az anyagéra lefordítani, az anyagból nem olvashatjuk ki a struktúrát. A juharfaszékből vagy a nyírfaszekrényből sem a juharfát, sem a nyírfát nem olvashatjuk ki. De az esztétikai rendszer viszonyát az alaphoz úgy felfogni, mint a tárgy viszonyát anyagához – ez annyit jelent, hogy mit sem értünk a marxizmusból [. . .]

Az „alap” egyébként is botránykő a formalisták számára. Az „alap” primitív értelmezését Gritz a formalista mestertől, Sklovszkijtől tanulta meg. Az irodalmi művek alapját Sklovszkij azokban a történelmi tényekben látja, melyek az irodalmi mű anyagául szolgáltak, a gazdasági alap kiolvasását a műből, az esztétikai rendszer lefordítását a művészet nyelvéről a szociológia nyelvére úgy értelmezi, mint olyan tények kiolvasását az

¹³ «Новый Лef», 1928, № 6.

irodalomból, melyekre később rálelünk a történelemben. S teljes joggal nézi le ezt a műveletet, rámutatva, hogy az anyag, adott esetben a történelmi tények, deformálódnak a művészi struktúrában, s az irodalom alapján nem lehet történelmet írni. „Mindaz a munka, mellyel az irodalomból kibányásszuk azokat a tényeket, melyekre később a történelemben rálelünk – írja Sklovszkij –, teljességgel tudománytalan, mert nem veszi figyelembe az anyag deformálódásának törvényét”.¹⁴ Tegyük hozzá, hogy az irodalmi műből a történelmi tények kiolvasása nemcsak lehetetlen, de teljesen értelmetlen művelet is. Először is, mert a történelmi tények jóval egyszerűbben kiolvashatók magából a történelemből, mint az irodalmi művekből. Másodszor, bárhonnan is olvassuk ki ezeket a tényeket, az irodalmi művek oksági magyarázatához nem segítenek hozzá, mivel magukat is ugyanabból az alaphól kell megmagyaráznunk, mely egyben az irodalmi művek alapja is, s ahol annak a „deformációnak” az oka is rejtőzik, amelyet a történelmi tények az irodalmi művekben elszenvednek. Sklovszkij nem érti meg, hogy a „gazdasági alap” nem „történelmi tény”, hanem minden történelmi tény anyagi alapja, így az irodalmi műveket is, s az irodalmi művekből kiolvasni a gazdasági alapot, más szóval „lefordítani a műalkotást a művészet nyelvére a szociológia nyelvére” többek közt azt jelenti, hogy a művet kibontjuk a deformációból, a művészet nyelvét a szociológia nyelvére fordítjuk, s korántsem azt, hogy „kiolvassuk az irodalomból azokat a tényeket, melyekre később rátalálunk a történelemben”. Téved Sklovszkij, ha azt hiszi, hogy van egyetlen olyan marxista is, aki ne ismerné, a „deformáció” törvényét. A marxisták már jóval Sklovszkij előtt ismerték azt. Azonban a marxisták azt is tudják róla, amiről a formalistáknak fogalmuk sincs. Tudják, hogy a deformáció mechanizmusát az alap határozza meg, hogy a deformáció – az alap determinálta társadalmi valóság esztétikai megformálásának módszere, amely oksági összefüggésben áll az alappal, ahol a deformáció értelmezésének és megértésének a kulcsát kell keresnünk. A formalisták nem is sejtik a deformáció oksági magyarázatának lehetőségét, mert fogalmuk sincs a történelmi fejlődésfolyamat alapjairól. Az alapon „irodalmon kívüli anyagot”, irodalmon kívüli, a társadalmi folyamat egyéb soraiban formálódó „történelmi tényeket” értenek. Oksági összefüggésről itt nem lehet szó. Ebben az esetben kölcsönhatás érvényesül; a történelmi tények irodalmon kívüli anyaga beépül az irodalomba és átesik az irodalmi-művészi megformálás módszerén, ennek eredményeképp megy végbe a deformáció. Sklovszkij úgy értelmezi a deformációt, mint az irodalmi eljárás mód és az irodalmon kívüli történelmi tények közötti kölcsönhatást. Képtelen a kölcsönhatás szempontja fölé emelkedni, hogy megértse ennek a kölcsönhatásnak oksági feltételezettségét, a deformáció mechanikájának determináltságát. Fogalma sincs a „művészi eljárás” és az „anyag” kölcsönhatásának mint az alap szükséges következményének materialista értelmezéséről, s e kérdés értelmezésében az idealista szociológia s a szintiszta metafizika síkján marad. A művészi eljárás és az anyag kapcsolatának nála nincs semmiféle objektív alapja, az független bármiféle objektív törvényszerűségtől, az író önkénye, művészi gondolkodásának a szeszélye határozza meg. „Az író – jelenti ki Sklovszkij – különbözőképpen végbemenő művészi eljárásokat alkalmaz. Látja, hogy ezek megütköznek egymással. Megváltoztatja a művészi eljárás funkcióját. A művészi fogást az anyaghoz alkalmazza”.¹⁵ Sklovszkij úgy képzei, hogy az író teljesen

¹⁴ «Новый Леф», 1927, № 3.

¹⁵ «Новый Леф», 1927, № 3.

szabadon választja ki a művészi eljárást, ami aztán, valahol „végbemegy”. Valójában ez a választás társadalmi törvényszerűségeknek van alávetve, az alap által determinált. Az alap megszabja mind a művészi eljárás létrejöttét, mind kiválasztását, legalábbis így gondolják a materialista-szociológiai módszer hívei. Valamely művészi eljárásmodornak meghatározott anyaghoz való alkalmazásában az alap funkciójának érvényesülését látják . . .

Különösen izgalmas az, amikor a formalisták a szociológiai módszer védelmezését marxi idézetekkel támasztják alá. Így Sklovszkij egyik tanítványa, Gritz Marxra hivatkozva azt bizonygatja, hogy az irodalmi módszer nincs funkcionális kapcsolatban az alappal: „Marx véleménye az, hogy a művek túlélnek alapjukat: „a nehézség azonban nem abban van, hogy megértsük, a görög művészet és az eposz a fejlődés bizonyos társadalmi formáival vannak összefüggésben. A nehézséget annak a megértése jelenti, hogy ezek továbbra is művészi élvezetet okoznak, s bizonyos értelemben megmaradnak normatív s utólráhatatlan példaképeknek. „Az, ami az alaptól keletkezett – magyarázza Gritz az idézetet –, később esztétizálódva tehetetlenségi mozzanattá válik. Így a csehovi értelmiségi ábrázolása alapját túlélve s esztétizálódva bekerül Fagyjev *Tizenkilencjébe*.¹⁶ Tehát az irodalmi forma kialakulását az alap határozza meg, azonban „esztétizálódása”, „továbbélése” független az alaptól. Az értelmiségi ábrázolását Csehov műveiben az alap szabta meg, behatolása Fagyjev művészetébe viszont már független az alaptól. Mily könnyedén megbirkózott Gritz azzal a nehézséggel, mely előtt Marx megtorpan! Még azt sem értette meg, hol itt a nehézség. Marx számára az okozott nehézséget, hogy materialista módon magyarázza a „továbbélést” s szükségszerűségét az alaptól vezesse le. Karejev professzor számára itt például nem volt semmiféle nehézség az „önálló, jóllehet egymástól nem független” sorok elméletével: „a továbbélés esetében – mondta volna a professzor – az irodalmi sor önálló létezésével van dolgunk”. Karejev módjára birkózik meg ezzel a nehézséggel Gritz is, miközben Marxot idézi, akinek zseniális koponyája abban látta a legnehezebb problémát, ami nemcsak Karejev, de még Gritz számára sem okozott fejtörést. Mily könnyedén talál Gritz megoldást arra, ami előtt Marx megtorpan. Voltaire kisregényének egyik jelenete jut erről szünkbe: a Szíriusz és Szaturnusz földre került lakói előtt a bolygónkbéli bölcsek raffinált elméletekben tárják fel a lélek és a megismerés természetét. „De szerencsétlenségükre – meséli Voltaire – volt ott egy szögletes sapkás állatka, aki a többi filozófus állatkának szavát szegte azzal a kijelentéssel, hogy ő ismeri a titkot; hogy mindez megtalálható Szent Tamás *Summájában*; végigmérte a két égilakót, s fejükre olvasta, hogy személyük, világuk, napjuk, csillagaik mind egyedül az ember számára vannak teremtvé. E szavak hallatára két utasunk egymásra borult, fuldokolva attól az elfojthatatlan kacajtól, amely Homérosz szerint az istenek osztályrésze”. * Aquinói Szent Tamás naiv tanítványához hasonlóan Sklovszkij naiv tanítványa sem sejt, hogy primitív dualista filozófiára támaszkodva oldja meg a történelmi materializmus legnehezebb problémáját, s ezzel csupán homéroszi kacajt válthat ki azokból, akik értik, hol a probléma.

Ha megismerkedünk a formalistáknak a marxista módszerről alkotott nézeteivel, meggyőződhetünk arról, hogy ennek a módszernek a lényegéről még hozzávetőlegesen reális elképzelésük sincs. Egyetértésük vagy egyet nem értésük a marxizmussal tévedés,

¹⁶ «Новый Леп», 1928, № 6.

*(Voltaire: Mikromegasz – Benedek Marcell fordítása)

egyszerűen azért, mert sohasem hatoltak be ebbe a gondolkodásuk szempontjából idegen eszmerendszerbe. Akármennyit magyarázzák is a szociológiai módszert, egyre olyan szociológiai gondolatok között forgolódnak, melyeknek semmi közük a marxista szociológiához. [. . .]

Az a szociológiai módszer, amelynek védelmében Sklovszkij fellép, olyan kultúr-történeti módszernek bizonyul, amely lemond a naiv realista szemléletről a még rosszabb, metafizikus szemlélet javára. A naiv-realista filozófia metafizikára való felváltását hívják a formalisták a szociológiai módszer védelmezésének. Ez az egész védelem valójában a materialista szociológia s a belőle következő történelmi-materialista módszer ellen folytatott harc. A lényeg nem a szociológiai módszer eltorzítása elleni, hanem a materialista történetfelfogással szemben folytatott harcban van. A formalisták a történelmi materializmussal a metafizikus szociológiát állítják szembe. Ez a formalizmus szociológiai törekvéseinek lényege. Ezt feltétlenül tudatosítanunk kell, ha le akarunk számolni a szemünk láttára kibontakozó szociológiai zűrzavarral. Mindenekelőtt tisztánlátásra van szükség.

(Fordította: Földeák Iván)

(В. Ф. Переверзев: «Социологический метод» формалистов. In: «Литература и марксизм», 1929, № 1, стр. 3–45.)

VITA A FORMALIZMUSRÓL

GRÁNICZ ISTVÁN

Néhány szó az orosz formalizmusról

Ma már senki sem kapja fel a fejét értetlenül, ha az orosz formális módszer kerül szóba. Nyugodtan mondhatjuk, hogy mióta az első alapos, elemző tanulmány megjelent az orosz formalista iskoláról (Nyíró Lajos: *Az orosz formalista iskola – Kritika*, 1966/9), ennek a 20-as években meghatározó jelentőségre szert tett és mindmáig vitatott irányzatnak a felfedzései és eredményei szervesen beépültek irodalomelméleti gondolkodásunkba. V. Sklovszkij, B. Ejhenbaum, J. Tinyanov, V. Zsirmunszkij, B. Tomasevszkij – és az orosz formalizmus többi képviselőjének – neve ma már ismerősen cseng, írásaik szép számmal olvashatók magyarul is különböző válogatásokban, gyűjteményekben és főként a *Helikon Világirodalmi Figyelő* hasábjain.

Ennek ellenére talán mégsem fölösleges, ha röviden összefoglaljuk az orosz formalizmus kialakulásának és fejlődésének történetét, mielőtt az olvasó figyelmébe ajánlanánk annak a vitának a dokumentumait, mely a formális módszer létjogosultsága és kompetenciája körül robbant ki 1924-ben, a *Pecsaty i revoljucija* c. folyóirat lapjain.

„Honnan jött, miből született a formalizmus? – tette fel a kérdést 1925-ben B. Tomasevszkij. – Talán Belij cikkeiből, Vengerov szemináriumából, a Tenyisev-teremből, ahol a futuristák zajongtak Baudouin de Courtenay elnöklétével?” Az indítást kétségkívül Sklovszkij manifestuma – *A szó feltámasztása* – jelentette, 1914-ben. Az akadémikus irodalomtörténetírás száraz, pedáns kinyilatkoztatásaival, a szimbolisták misztikus magyarázataival elégedetlen ifjú egyetemisták nagy hévvel láttak hozzá a költői nyelv, a ritmus, a rím, a kompozíció vizsgálatához, következetesen érvényesítve a műközpontú szemléletet. Abból indultak ki, hogy a műalkotás nem a langue, hanem a parole szférájába tartozó jelenség, melynek megszervezettsége, strukturáltsága, „megcsináltsága” biztosít csakis rá – mint sajátos beszédfajta – jellemző specifikus ismertetőjegyeket. 1916-ban és 1917-ben két kötetben adták közre vizsgálódásaik eredményét, majd 1919-ben létrehozták az OPOJAZ-t, „A költői nyelv tanulmányozására alakult társaság”-ot, mely a művészi beszéd specifikumának beható kutatását tűzte ki célul.

„A formalisták fellépésének idején az 'akadémikus' tudomány, mely teljesen elhanyagolta az elméleti problémákat és bágyadt tehetlenséggel használt mindenféle esztétikai, pszichológiai és történeti 'axiómát', már annyira elvesztette érzéket önnön kutatási tárgya iránt, hogy annak létezése is kétségesnek tűnt. Harcolni is alig kellett ellene: nem volt értelme kapukat döngetni, mivel tulajdonképpen nem is voltak kapuk – megerősített vár helyett átjáróházat találtunk.” – írja Ejhenbaum.

A 20-as évek elején a diszkreditált „akadémikus” irodalomtudománnyal szemben a formális módszer egyre inkább tért hódított. Másfelől viszont a marxista igényvel fellépő, a szociológiai aspektust előtérbe állító irodalomtudomány foglalta el az őrizetlenül hagyott pozíciókat. A konfrontáció elkerülhetetlen volt.

1922-től kezdődően a formalisták addig majdhogynem lenéző mosollyal kísért tevékenysége egyre inkább az érdeklődés homlokterébe került. Olyannyira, hogy 1923-ban a *Moszkovszkaja Pravda* 166. számában Trockij is véleményt nyilvánított nézeteikkel kapcsolatban.

Ezt követte 1924-ben a formalizmus kérdéskörének a *Pecsaty i Revoljucija* szerkesztősége által kezdeményezett vitája, melynek keretében az OPOJAZ törekvéseit és szándékait B. Ejhenbaum vitaindító tanulmánya fogalmazta meg.

A hozzászólók közül P. N. Szakulin is fontos feladatként jelölte meg az irodalomtudomány specifikus tárgyának meghatározását és a módszert illetően is úgy vélekedett, hogy „a módszer azon

tudományos kutatási eljárások összessége, amelyek a tanulmányozandó tárgy természetének és következképpen a kutatás feladatainak megértéséből fakadó meghatározott elveken nyugszanak. A módszerek osztályozását a feladatok osztályozására kell építeni, de a tárgy természetének egységes értelmezése mellett.” Elvetette viszont a formának a futuristák által sugallt leszűkítő felfogását, és síkra szállt az irodalom társadalmi vonatkozásainak érvényre juttatása mellett.

Jóval élesebb hangot üt meg P. Sz. Kogan, mikor kijelenti, hogy „a marxizmus – nem egy a hasznos ismeretek közül, hanem a történelem monisztikus szemlélete, egyetlen tudományos megközelítése a problémáknak, amelyekhez az irodalom tanulmányozása is tartozik, és mindenhol felbukkan, amíg az összes ’sorokat’ össze nem kapcsolja ’ok-okozati kötélekkel’ . . . Trockij ragyogóan megmagyarázta a formalizmus genezisést és a kortárs tudatban elfoglalt helyét – ragyogóan magyarázta meg azért, „mert a marxista elemzés kifent késével közelítette meg”. P. Sz. Kogan végső konklúziója a következő: „a formalizmus nem módszer, de nem is elv, hanem nem más, mint az Ejhenbaum által kitalált ’világnézeti szükséglet’. A ’világnézeti szükséglet’ pedig rokon betegség azzal a specifikátori nyalánksággal, amelyet már jól feltártak a marxista irodalomban.”

Hasonló húrokat penget szerkesztői zárszázában V. Poljanszkij is, aki szerint elő kell segíteni a formalisták táborában kezdődött krízist (B. Ejhenbaum és V. M. Zsirmunszkij ellentétére céloz), „nem azért, mert mi a nézeteltérések hívei vagyunk, bár néha azok sem haszontalanok, hanem azért, hogy a morfológiai módszert megtisztítsuk minden kinövéstől, és abból a célból, hogy ezt a módszert minél jobban hozzáigazítsuk a kor követelményeihez”. „Mivel a formalisták – írja – az abszolút ’tudományos igazság’ elvével lépnek fel és az irodalomtudományt a ’forma’ tanulmányozására korlátozzák, azért akárhogy is értelmezik ezt a szót, a formális módszer mélységesen ellenséges a marxizmussal szemben, reakciós, gyökerei kétségkívül abban a társadalmi hangulatban vannak, amely rokon azzal, ami a futurizmust, az imaginizmust, a tiszta művészet elméletét és a Szerapion testvérek által hirdetett eszmeietlen művészetet létrehozta.”

Nem mentes a túlzó megállapításoktól A. V. Lunacsarszkij hozzászólása sem, melynek szövegét az alábbiakban rövidítve közöljük, elhagyva a művészetben fellelhető formalista tendenciákkal foglalkozó részeket.

A vita tanulságait P. Medvegyev *Formális módszer az irodalomtudományban* c. könyvében a következőképpen összegezte:

„Sajnos, a marxista kritika is – mely pedig éppen arra volt hivatva, hogy lényegi harcot vívjon a formalizmus ellen és meggazdagodva kerüljön ki a harcból – kitért a specifikáció problémáinak és a konstruktív jelentésnek a frontján történő összecsapás elől.

A marxisták az esetek többségében a tartalmat vették védelmükbe. Eközben a formalistákkal szemben védelmezett tartalmat jogosulatlanul szembeállították a költői konstrukcióval. A tartalom konstruktív funkcióját a műalkotás struktúrájában egyszerűen megkerülték . . .

Továbbá a marxisták makacsul azt hajtogatták a formalistáknak, hogy az irodalomra befolyást gyakorolnak a külsődleges társadalmi tényezők.

Tulajdonképpen a formalisták ezeknek a tényezőknek a hatását sohasem tagadták, és ha tagadták is – csak a vita hevében . . .

A formalizmus lényegében véve egyáltalán nem tagadja a külsődleges tényezők hatását az irodalom tényleges fejlődésére, de a formalizmus tagadja és tagadni kénytelen lényegi szerepüket az irodalom szempontjából, közvetlen hatóképességüket az irodalom belsődleges természetére . . .

Egyszóval a formalizmus nem tételezheti fel, hogy az irodalomra befolyást gyakorló külsődleges társadalmi tényező magának az irodalomnak belsődleges tényezőjévé, immanens fejlődésének mozzanatává váljék.

Éppen ezen a ponton áll egymással szemben a formalizmus és a marxizmus. De éppen erről nem vitatkoztak.

Ezért is volt a vita lényegében véve terméketlen.”

A „formalisták” körül folyó vitához
(Áttekintés és válasz)

1.

... A formális módszerről (idézőjelet ugyan nem tettem, de odaértem) szóló sokrétű irodalom történetében két periódus különböztethető meg: a nyárspolgári gúnyolódás és az akadémikus viták időszaka. Kezdetben a formális módszer, ahogy az OPOJAZ munkáiban kirajzolódott, merész támadásnak tűnt, és minden, a napi szenzáció hajhászához szokott tárcáíró jogot és felhatalmazást érzett arra, hogy kigúnyolja a formalisták szemtelenségét. De eltelt egy kis idő – és a helyzet megváltozott. A tárcáírók tárcáikon kívül semmit sem írtak, ám a formalisták kiadtak egy sor munkát, amelyekkel most már komolyan számolni kellett. A sokat próbált kritikusok és a nagy tapasztalatú professzorok nyugtalankodni kezdtek. A hallgatólagos lenézése lehetetlenné vált, már csak taktikai megfontolásokból is. Hirtelen állást kellett foglalni, a régít egyesíteni az újjal, ha csak névlegesen is. Megkezdődött az önmeghatározás és az elkülönülés. Megjelentek, mint ez minden mozgalom történetében lenni szokott, az eklektikus-revizionisták, akik magyarázatokat adtak, kiigazításokat tettek, összebékítéssel és egyebekkel foglalkoztak. Mindenki a „módszerekről”, a „megközelítésekről” kezdett beszélni, még azok is, akik korábban soha nem gondoltak erre. Ez a folyamat természetesen még tovább tart és még mélyebbre hatol, de a kezdeti csoportosulás, minden jel szerint, befejeződött. Már megjelentek a „for-szoc”-ok, akik, nem lévén tisztában saját, a történelemben betöltött komikus szerepükkel, a legkisebb ellenállás elvét követik és a két „módszer”, a formális és a szociológiai egyesítését ajánlják. A sor a most színre lépő fiatal nemzedéken van. Akárhogy viselkedjék is ez a nemzedék, segíteni kell neki, hogy eligazodjon ebben az összezavart „históriában”.

2.

Először is, természetesen, semmiféle „formális módszer” nem létezik. Kideríteni azt, hogy ki találta ezt ki, nehéz, de az elnevezés egyáltalán nem szerencsés. Leegyszerűsített harci jelszónak lehet, hogy alkalmas volt, de mint az OPOJAZ és a Művészettörténeti Intézet Filológiai Osztályának tevékenységét jelölő objektív terminus, nem megfelelő. Az elnevezés magában, természetesen, másodlagos dolog, de amikor félreértésekhez és értelmetlen vitákhoz vezet, komolyan kell foglalkozni vele.

Nem az irodalom tanulmányozásának módszeréről van szó, hanem az irodalomtudomány felépítésének elvéről – e tudomány tartalmáról, kutatásának fő tárgyáról, azokról a problémákról, amelyek az irodalomtudományt önálló tudományággá teszik. Világossá vált végre, hogy az irodalomtudománynak, mivel nemcsak a kultúra történetének része, saját, konkrét problémákkal rendelkező, önálló és specifikus tudománynak kell lennie. Világossá vált, hogy a kultúra különböző sorainak történelmi párhuzamát („megfelelést”) funkcionális (ok-okozati) kapcsolattá változtatni erőltetett dolog, és nem vezet hasznos eredményekhez. Egy sornak, amelyből az összes többi eredeztethető, ily módon történő kiválasztását nem tudományos, hanem világnézeti okok diktálják, és ez tendenciózus premissázis visz magába a tudományba. A jelenségek leegyszerűsödnek, sematizálódnak, éppen azt veszítik el, ami megkülönbözteti őket más jelenségektől.

Az irodalomtudomány *specifikációjára* való törekvés elsősorban abban jutott kifejezésre, hogy az elemzés alapvető tárgyaként a „formát” jelölték meg, mint valami igen specifikusat, olyat, mely nélkül nincs művészet. A „forma” szónak sok értelmezése van; s ez, mint ahogy hasonló esetekben mindig lenni szokott, egész sor félreértéshez vezetett. Meg kell érteni azt, hogy a szót mi sajátos

jelentésben használjuk, nem mint a „tartalom” viszonyfogalmát (mellesleg, ez a kölcsönös viszony hamis, mert a „tartalom” fogalma valójában a „terjedelemmel” van összefüggésben, és egyáltalán nem a „formával”), hanem mint valami olyat, amely alapvető a művészi jelenségek számára, ami azoknak szervező elve. Számunkra nem a „forma” szó a fontos, hanem annak csupán egy sajátos árnyalata. Mi nem „formalisták” vagyunk, hanem, ha úgy tetszik, specifikátorok.

Ennyit a „formális” szóról. Nézzük most a „módszer” szót. Annak elismerése, hogy az irodalomtudomány alapvető problémája a nyelvi műalkotások specifikus formája, és minden olyan elemnek, amelyből ez a forma épül, mint konstruktív elemnek, formális funkciója van, ez természetesen *elv* és nem *módszer*. A „módszer” fogalma az utóbbi években elképzelhetetlenül kitágult, mindent „módszernek” kezdenek nevezni. (A „formális *módszer*” éppen olyan értelmetlen szókapcsolat, mint a „történelmi materialista *módszer*” kifejezés. Odáig fajult a dolog, hogy a „metodológia elnyelte magát a tudományt” – olyan zsácutca ez, amelybe a régi irodalomtörténet vezetett bennünket.) A „módszer” szónak vissza kell adni korábbi, szerényebb – valamely konkrét probléma tanulmányozását szolgáló eljárás – jelentését. A forma tanulmányozásának módszerei egységes alapelv mellett a legkülönbözőbbek lehetnek a témától, az anyagtól, a kérdésfeltevéstől függően. A szöveg tanulmányozásának módszerei, a vers tanulmányozásának módszerei, meghatározott szerző és kor stb. tanulmányozásának módszerei – íme, a „módszer” szó természetes használata. A biográfiai, pszichológiai, esztétikai módszer – mindez nem módszer, hanem különböző tudományos aspektusok, vagy még inkább, különböző tudományok. Világos tehát, hogy igazi „metodológia” (azaz a konkrét problémák tanulmányozásának metodológiája) csak akkor létezhet és fejlődhet normálisan, ha maga a tudomány is létezik és normálisan fejlődik, ellenkező esetben a „metodológia metodológiájához” jutunk. A „formális módszer” kérdése éppen azért vált annyira kiélezetté és sürgetővé, mert a formalisták az alapelvekről kezdtek beszélni. Ha valójában csak a módszerről lenne szó, akkor ez a nagy izgalom enyhén szólva furcsa lenne. Azt gondolhatnánk, hogy Oroszország túlnyomórészt „metodológiai” országgá vált, ez azonban, természetesen, nem így van.

Tehát, mi nem formalisták és nem „módszer” vagyunk. Ezzel az állítással máris felmentem magam attól, hogy vitába szálljak azokkal, akik azt hányják a szemünkre, hogy korlátoztak, türelmetlenek vagyunk. Ha a formális módszer hasznos is, érvelnek, miért kell a többi, nem kevésbé hasznos módszert kizárni? Miért kell a tudományban csak *egy* módszernek léteznie? Ezek a békeszerető vagy elvtelen eklektikusok a kérdés megvitatását a közepénél kezdik. Tisztelt kollégák, értsék meg, hogy nem módszerekről, hanem elvekről van szó. Kigondolhatnak annyi módszert, amennyit csak akarnak – a legjobb módszer az, amely a legmegbízhatóbban vezet a célhoz. Nekünk magunknak is annyi módszerünk van, amennyit akarnak. De nem létezhet együtt békésen tíz elv, de még kettő sem. Olyan elv, amely meghatározza az adott tudomány tartalmát vagy tárgyát, csak egy lehet. A mi alapelvünk – az irodalomnak mint a jelenségek specifikus sorának a tanulmányozása. Ezzel együtt, magától értetődően, nem létezhet egy másik elv – amely szerint az irodalmi művet pszichológiai vagy életrajzi dokumentumként, vagy a költői lélek kisugárzásaként, vagy mint az „élet” „tükröződését” stb. kell vizsgálni (természetesen, nem az irodalomnak más tudományokban segédtudományként való felhasználásáról beszélek, hanem az irodalomtudománynak, mint olyannak a tartalmáról). Ha hasonló elvek békés együttélése lehetővé válna nálunk, akkor azt kellene mondanunk, hogy Oroszország lényegében elvtelen ország, ami, minden bizonnyal, szintén nem egészen helytálló.

3.

De mégis, mit is írtak a formális módszerről? Nagyon sok mindent írtak, de én csak a jellemzőbbekre térek ki. 1922-ig – szinte semmi sem jelent meg, jöllehet az OPOJAZ első gyűjteménye már 1916-ban napvilágot látott. A forradalom sok irodalmárt és tudóst kizökkentett a munkából. A formalisták ezekben az években igen tevékenyen, megfeszítetten dolgoztak. 1917–1921 között megjelent az OPOJAZ alapítóinak, (V. Sklovszkijnek, O. Briknek, A. Jakubinszkijnek és másoknak néhány könyve és cikke. A közéletben ez nagy feltűnést keltett – előadások és viták zajlottak a „Művészetek Házában” és az „Irodalmárok Házában”. V. Zsirmunszkij 1929-ben megjelentette a *Zsizny Iszkussztva*-ban a *Poétika feladatai* című cikkét, amelyben kifejtette a *Poétika* (az OPOJAZ gyűjteménye) szerzőinek alapvető elveit, és ő maga középutas álláspontot foglalt el. Ez a cikk,

azzal a törekvéssel, hogy megkísérelje a problémák élet tompítani, szimptomatikus volt. 1922 kezdetétől a folyóiratok fellendülésével párhuzamosan, kritikák és recenziók kezdtek megjelenni a formalistákról. Különböző nemzedékhez tartozó és különböző hagyományhoz kötődő emberek mondták el véleményüket: A. Hornfeld, Potyebnya követője, a marxista P. Kogan, a centriugista és A. Béluj tanítvány Sz. Bobrov, M. Hofmann Puskin-kutató (a V. Ireckij-féle tárcáirokat most figyelmen kívül hagyom). A szerzők többségének nem volt helyes képe a dolgok valódi állásáról, ezért cikkeik tele vannak félreértésekkel és kuriózumokkal. Bobrov és Kogan Zsirmunskijt tartják a formalisták fő alakjának, és *A poétika feladatai* c. cikkét (*Nacsala* N.1) a formális módszer kódexének akkor, amikor ez a cikk valójában, a fentebb említettel együtt, válasz a formalisták munkáira, és lényegében el is veti elveiket. Bobrov V. Sklovskijt „Zsirmunskij elvbarátjának” nevezi, Kogan pedig úgy tartja, hogy a formális módszert „tudományosan V. Zsirmunskij és a vele azonos nézetet vallók alapozták meg”. Tájékozatlansága mellett Bobrov hajlamos az egész kérdés leegyszerűsítésére; az önhitt döntőbíró szerepét veszi fel és a formalistákat tökfilkóknak nyilvánítja: „A „Poétika” körben tevékenykedők meglehetősen naiv realisták, érveléseik általános menete szójátékba torkollik: a költemény egymással konkrét kapcsolatban levő szavak sora, és ezen kívül semmi más” (*Kraszna Nov*, 1922). № 1). Egyrészt elítéli Zsirmunskijt, ugyanakkor a Sklovskijjal és Jakobszonnal folytatott vitában, hirtelen átvesszi gondolatait, és egyetért vele abban, hogy „a művészi fogás lemeztelenítése” – egyszerű trükk. Még tájékozatlanabb Kogan. Annyira izgatott és annyira fel van haborodva (igazán nehéz megérteni, tulajdonképpen miért), hogy elkeseredésében nagy tudósnak és a formalizmus szülőatyjának kiáltja ki... K. Csukovszkijt. „Csukovszkij idősebb a mai tudós 'formalistáknál'. Kritikai érzéke és művészi ízlése segítette abban, hogy elkerüljön egy sor olyan következtetést (?), amelyhez most jutnak el a különböző nyelvészeti körök és az OPOJAZ. Gyakorlatban alkalmazta azt a kritikai módszert a költőkre (?), amelyet most Zsirmunskij és a hozzá hasonló gondolkodásúak tudományosan alapoznak meg. De Csukovszkij nemcsak idősebb náluk, hiszen szélesebb látókörű is.” (*Pecsaty i Revolucija* 1922. 2. könyv.) Egy másik cikkében (*Izvesztija VCIK'a*, 1922. № 166) forradalmidiktátori pózt felvéve, dühödt szavakkal ostoroz, és újjal mutogat ránk: „Szegény, naiv spec-ek (specifikátorok), akik teljesen süketté váltak a kor igényeivel szemben” stb. Itt nincs mit vesztegelnünk – mindez már igencsak elavult. Szinte kuriózum, milyen tájékozatlan és könnyelmű volt Hofmann is, akinek a szavaiból az derül ki, hogy a formalisták szétzúzzák a „történeti-összehasonlító poetikát és az irodalomtörténetet... Hogyan képzelhető el a poétika felépítése az irodalmi iskolák és irodalmi tradíciók váltakozásának és fejlődésének tanulmányozásától függetlenül, annak a kérdésnek a megoldása nélkül, hogy a költői hagyomány és egy kialakult költői iskola által létrehozott érték, a megelőző korok által felhalmozott költői tapasztalat hogyan ad lökést alkotóan új forma, alkotóan új költői tradíció létrejöttéhez?” (*Puskin* c. könyv, Athenaeum, 1922.) Mikor Hofmann ellenérveit sorolta, saját ékesszólásától elbűvölve észre sem vette, hogy a formalisták szavait kezdte el ismételgetni, csak meghamisítva azokat a rá jellemző ostoba pátosszal.

Más jellegű A. Gornfeld cikke (*Formalisták és ellenfeleik, Lityeraturnyje Zapiszki*, 1922. № 3), ami V. Ireckij idétlen tárcájának szerkesztőségi kiigazítása (*Maximalisták* – uo.). Ireckijről nincs mit mondani – őt már eléggé „helyreigazította” maga Hornfeld akkor, amikor kijelentette, hogy „a tudomány megengedheti magának azt a fényűzést, hogy ne törődjön V. Ja. Ireckij haragjával”. Hornfeld azonban, döntőbíróként fellépve Ireckij és a formalisták vitájában, felhasználta ezt az ürügyet, hogy az idősebb, tapasztalt irodalmár jogán leckéztesse a formalistákat. Három dolgot vet a szemükre: 1) „a tisztán tudományos módszer kérdését harsogó publicisztikai témává tették”. 2) „a nyugati tudományban már ismert módszereket úgy tüntették fel, mint valami bátor orosz 'Newtonok' felfedezését”. 3) „saját körük zsargonját tudományos terminológiaként kezelték”. Az első pontra már fentebb válaszoltam – nem „tisztán tudományos módszerről” van szó, hanem az elvről. A „Ki az utcára” jelszó ösztönös és teljesen természetes volt éppúgy, mint korábban a futuristák kivonulása az utcára. Hornfeldnek egyet kell értenie azzal, hogy a tudomány vagy a művészet létezésének kérdése túlmegy az akadémikus és négy fal közé zárköző kérdéseken; hiszen ő maga sem az akadémikus „Izvesztijá”-ba írt egész életében, hanem folyóiratokba és újságokba. A második pont egyszerűen nem igaz. Azt ajánlom Gornfeldnek, hogy nézze meg a *Költői nyelv elmélete* c. kötetekben a Nyrop, Grammont és Sievers munkáiról írt cikkeket, a *Poétikában* a versről írt külföldi cikkek bibliográfiáját (korábban sem ő, sem A. Belij, sem Brjusov nem utalt ezekre) és így tovább. Sievers, Saran, Dibeliusz nevét az orosz tudományba a formalisták vezették be. A tények önmagukért beszélnek

– itt nincs mit bizonyítanom. A „szűk körben használt zsargonról” különös hallani épp Hornfeld szájából, aki könyvet írt az új szavakról. Különböző is, mit kellene hát tenni – találjunk ki új terminusokat egyénileg, vagy kérjük rá a Párizsi Tudományos Akadémia áldását? Az a helyzet, hogy Hornfeld valójában hozzászólt a „kétfoldos harc pozíciójához” (ezek saját, önmagáról mondott szavai az *Az alkotás útjai* c. cikkgyűjtemény előszavából, 1922.) Véleményének tartalma aszerint változik, kihez beszél Gornfeld. A már említett kötet előszavában, amelyben már nem a formalistákhoz, hanem a közönséghez fordul, Hornfeld valami egészen mást mond: „*Valamikor* úgy tűnhetett, hogy ezek a kutatások, (mármint a költői forma tanulmányozása) a legjobb esetben sem kell, hogy túllépjék a művész műhelyének és a szigorú értelemben vett szakember – a stilizista, textológus és a nyelvész dolgozószobájának határait. *Most* már teljesen világos, hogy az új poétika – függetlenül a már önmagában is jelentős tudományos érdeklődéstől – egy az általános műveltséget nyújtó tudományok közül, és így tovább. Mit jelent az a „*valamikor*” és a „*most*”? Az előszót 1922. augusztus 31-én írták alá, és a *Lityeraturnyje Zapiszki* pedig augusztus 1-én jelent meg, ugyanabban az évben. Mint látjuk, Gornfeld túlságosan felindult, és annak ellenére, hogy jól tájékozott (elsőként jelentette ki, hogy a formalisták igen különfélék, és kiemelte V. Zsirmunskijt mint „óvatos eklektikust”), rossz bírónak bizonyult. Később, valószínűleg ő maga is megbánta azt, amikor A. Tyinyanov hisztérikusan feljajdult, hogy a formalisták „a tudatlanok gögijével, a nehézfejúek kegyetlen durvaságával emelik fel hangjukat, megtevesztik a fiatalok széles rétegeit, számolgatnak, mormolnak, egyre csak halmozzák számításait, a maguk „vitathatatlan” következtetéseit, a ridegség a bomlasztás, az önhittség, a grafománia, a túlzott pedantéria és a szószálhasogatás szellemét árasztják maguk körül”, (*Poszlednyije Novosztyi*, 1923. № 1), és ezt a tirádát elzengve, Gornfeld cikke iránti forró szimpátiáját juttatta kifejezésre (*A művészi szó és a tudományos szám. Lityeraturnaja Müszl*, № 1). Igen, a történelem néha a nevek váratlan kapcsolatát eredményezi: Kogan–Csukovszkij, Hornfeld–Tyinyakov . . .

4.

Rátérek az 1923-as év irodalmára. Előttünk – valami új látható: A. Beleckij professzor (előszó R. Müller-Freienfels *Poetikájának* fordításához), A. Szmirnov professzor (*Az irodalomtudomány útjai és feladatai, Lityeraturnaja Müszl*), P. Szakulin professzor (*A poétika felépítésének kérdéséhez, Iszkussztvo*, № 1), N. Pikszanov professzor (*Az irodalomtudomány új útja*, uo.), és így tovább. Mint látható, a formális módszer kérdésében igazi tudósok ragadtak tollat. Mikor az OPAJAZnak saját folyóirata lesz, akkor majd részletesen szólunk ezekről a cikkekről (feltéve, ha addigra nem válnak anakronisztikussá), mivel megérdemlik – itt csak a legfontosabbra szorítkozva szölok, arról is óvatosan, mert idegen vizeken evezek.

Ezen cikkek alapvető célja – tompítani a kérdések életét. Miután meggyőződtek arról, hogy a formalistákról nem lehet tudomást nem venni, tekintélyes tudósaink más eszközökhöz folyamodtak, hogy megszüntessék az OPOJAZ káros befolyását: magukat szintén formalistáknak nyilvánítják, vagy legalábbis mély szimpátiájukat fejezik ki a fiatal mozgalom iránt, és ezzel együtt úgy irányítják a dolgot, hogy a „formális módszerből” semmi se maradjon. Ez a finom, diplomatikus fogás már ismerős nekünk másfajta mozgalmak történetéből. Minden irodalomtörténésznek, ha ritkán is, érintenie kellett a „forma” tévedését – miért ne nevezzük magunkat „formalistáknak”, ha egyszer ez a kor szeszélye? Meg lehet őrizni az összes régi szokást és elvet, csak mindezt „poétikának” kell nevezni. És máris kiderül, hogy az OPOJAZ teljesen feleslegesen csapott lármát és nyugtalanzkodott – a tudósok mindezt már régóta ismerik, és sokkal mélyebbre, a dolgok legmélyére látnak.

Beleckij például mindig szimpatizált a „formális stilisztikai stúdiumokkal”, csak nem törekedett arra, mint az OPOJAZban tevékenykedők, hogy „mindenáron úttörő babérokat szerezzen az ismeretlen területek feltárásában, hogy megalkossa saját rendszereit, nem is sejtve, vagy nem véve tudomást arról, hogy vannak még más, nem ritkán tökéletesen szilárd rendszerek is” stb. Mintaképpül R. Müller-Freienfels reménytelenül eklektikus, de német alaposággal és éleselméjűséggel megírt könyvecskéje szolgál, amelyet „V. Sklovszkij eleven és kihívó cikkei” helyett ajánlanak az olvasóknak. Szmirnov hajlandó jóindulatúan viszonyulni a formális módszerhez, de úgy tűnik, meg kell különböztetnie az irodalmat a költészettől. Jules Verne vagy Dumas – irodalom, Shakespeare – költészet. Más dolog – az irodalomtudomány, és más dolog – a költészet tudomány. Jóság, igazság és szépség csak a

költészetben van, az irodalomban ez a csodálatos hármasság nincs meg. A formális módszer teljesen létjogosult az irodalom tanulmányozásánál, de a költészet tanulmányozásához intuícióra van szükség. Ilyen naivan jóindulatú formát öltött „Gerschenson bölcsessége”, mihelyt átültették az egyetemi tudomány nyelvére. Szakulin szintén teljes szívvel a poétika, a stílus tanulmányozása, a kompozíció, a művészi eljárások mellett áll – csak hozzá kell még tenni mindehhez egy kis szociológiát, egy kis esztétikát, egy kis életrajzt stb. Akkor minden rendkívül jó és kedvező lesz: „A mű szervezete étellel telik meg, hiszen a költő lelke is él.” Ilyen ritkaságszámba menő ékesszólással fejeződik be ez a cikk. Pikszanov, mint kiderült, folyton csak „poetikával” foglalkozik, de valami sokkal mélyértelműbb poetikával, nem azzal, mely a „definitív szöveg leírását” tartja szem előtt (ezzel a közönséges formalisták foglalkoznak), hanem azzal, amelynek fő feladata – „az irodalmi remekművek alkotástörténetének” meghatározása. Ezalatt természetesen a kézirat-fogalmazványok tanulmányozását kell érteni életrajzi, szociológiai, pszichológiai – és ha szükséges – pszichopatológiai anyagok alapján. Korábban ezt egyszerűen szövegelemzésnek nevezték, most már „poetikának” vagy „formális módszernek” is lehet nevezni. Úgy tűnik, hogy Pikszanov (és nem Csukovszkij, ahogy Kogan állítja) a formalizmus igazi megalapítója. Pikszanov, rámutatva a fogás teleologikus jellege körül zajló vitára, kijelenti: „Jó érzés látnom azt, hogy a költészet teoretikusainak egy fiatal és energikus csoportja támogatja a költői teleológia gondolatát és formuláját, melyet én tettem meg az *Az ész bajjal jár* alkotástörténeti elemzésnek alapjául. „Mi, a magunk részéről, szintén jó érzéssel vesszük tudomásul, hogy Pikszanov professzor örül ennek az egybeesésnek, (közbevetőleg, a formális módszer szemszögéből teljesen lényegtelen egybeesésnek); az ezzel a kérdéssel kapcsolatos végleges véleménynyilvánítást elhalasztjuk az általa ígért művek megjelenéséig, ahol majd minden tételt részletesen kifejt, és – hogy az ő kifejezésével éljek – „exemplifikációval” meg is erősít.

Ami V. Zsirmunszkijt illeti, az O. Walzel könyvéhez (*A forma problémája a költészetben*) írt előszavában már teljesen világosan megmutatja, hogy őt tartani a formális módszer megalapítójának és fő teoretikusának – természetesen lehetetlen. Zsirmunszkij persze a mi nemzedékünkhöz tartozik, és a „formális” kérdések rendkívül érdeklik. Az ő szájában a „poetika” nem divatos címke, hanem igazi terminus. De amikor kilép a résztémák köréből az irodalomtörténet és -elmélet felépítésének általános alapelvei területére – egy tipikus eklektikus, az ellentétek összebekötője áll előttünk. Kiderül, hogy egyáltalán nincs miről vitatkozni –, csak „fel kell tenni a kérdést a formális módszer alkalmazásának határainról, a formális-esztétikai problémák és az irodalomtudományon belüli más, lehetséges problémák kölcsönös viszonyának kérdését”. Az OPOJAZ formulája mellett (a művészet mint fogás), mint kiderül, békésen megférnek más, „ugyanolyan létjogosult formulák, pl. a művészet mint a lelki tevékenység produktuma, a művészet mint szociális tény és szociális faktor, a művészet mint morális, vallási, megismerési stb. tény”. Úgy tűnik, nemcsak „jogos”, de helyes is, hogy „Nyekraszov tanulmányozása során Belinszkij és köre eszméinek hatásából kell kiindulni”. A stílus fejlődése szoros kapcsolatban áll (?) „a kor világnézetével” stb. Mint látható, Zsirmunszkijnak nincs elég lendülete ahhoz, hogy kiélezze és tisztázza az ilyen problémákat. Csüggedten ismételteti a régi akadémikus „igazságokat”, és nem teljesen érthető, miért is beszél ezekről a kérdésekről, amikor ezeknek a kérdéseknek a megfogalmazásához nem rendelkezik elegendő teoretikusi temperamentummal. Nem csoda, hogy ő is, akárcsak Hornfeld, elítéli a formalistákat a vitákon és gyűléseken való „nem eléggé átgondolt fellépésükért”. Nos, mi pedig elítéljük Zsirmunszkijt a túlságosan is átgondolt és ezért mindenfelé elvek híján levő előszaváért. Döntse el a történelem, ki cselekedett helyesebben közülünk.

Végül nézzük L. Trockij cikkét, *A költészet formális iskolája és a marxizmus*, amelyről már említést tettem a bevezetőben. Ez a cikk komoly szerepet játszott a formális módszer társadalmi-nevelő szerepének megerősítésében, mivel Trockij, sokakkal ellentétben, elismerte, hogy „a formalisták kutatómunkájának jelentős része igen hasznos”. Ha azonban eltekintünk a hasznosság és ártalmasság kérdésétől, és egyszerűen a tudományos igazság felől közelítünk Trockij cikkéhez, akkor jó néhányszor zavarba ejt bennünket. Az a Trockij, aki általában pontos és világos, itt most egyszerre hol homályosan és határozatlanul fogalmaz, máskor pedig túlságosan határozottan, de hibásan.

Azzal kell kezdeni, hogy Trockij szerint „a formalizmus minden erejéből szembehelyezkedik a marxizmussal”. Ez nem egészen így van – a dolog egyszerűbb és bonyolultabb is. Egyszerűbb azért, mert a formalizmust és a marxizmust nem lehet szembeállítani: a formalizmus – egy rész tudomány rendszere, a marxizmus pedig – filozófiai tanítás. Nem lehet a marxizmussal szembeállítani például a relativitáselméletet, mert ezek összemérhetetlen dolgok. Bonyolultabb pedig azért, mert a marxizmus

és a formalizmus között vannak érintkezési pontok, mivel mindkét rendszer számol a fejlődés tényével. A formális iskola az irodalmat mint specifikus jelenségek sorát tanulmányozza, és az irodalom történetét mint irodalmi formák és tradíciók specifikus, konkrét rendszerét építi fel. Az irodalmi jelenségek genezisének kérdését (kapcsolatukat a mindennapi lét és a gazdaság tényeivel, valamint a szerző individuális pszichológiájával és fiziológiájával, és így tovább a végtelenségig) tudatosan elvetjük, nem mint haszontalant, hanem mint valami olyat, ami semmire sem vet fényt egy sor határain belül. A genezisre rámutatni annyi, mint a jelenségek kapcsolatát, nem pedig *okszági* feltételezettségüket konstatálni. Minden mindennel kapcsolatban van – ez az élet és a kultúra ténye, de a kapcsolatok különbözők. Tökéletesen helyesen mondja Trockij: „Fel kell tételezni, hogy a fejforma és a hajviselet kapcsolatban vannak a jellemmel, de ez a kapcsolat nem közvetlen, és az emberi jellemet egyáltalán nem meríti ki”. Meg kell különböztetni egymástól az *evolúció* és a *genezis* fogalmát, nemcsak úgy, mint különböző problémákat, de úgy is, mint különböző tudományokhoz tartozó problémát. A marxisták a politikát tanulmányozva az evolúciót vizsgálják és nem a genezist, és éppen ezért ők is, akárcsak mi, a személyiségeknek és a vele kapcsolatos véletleneknek teljesen másodrangú szerepet tulajdonítanak; éppen ezért nem úgy tekintenek minden háborúra, mint tisztán politikai tényre az összes járulékos „kapcsolattal” együtt (azaz genetikusan), hanem mint társadalmi-gazdasági tényre (evolúciós szempontból); itt keresendő a mi szerves érintkezési pontunk. Amikor Plehanov azt írja, hogy „ha valamilyen mechanikus vagy fiziológiai okok, amelyek nem kapcsolatosak Itália szociálpolitikai és szellemi fejlődésének általános menetével, még gyermekkorukban megölték volna Raffaellót, Michelangelót és Leonardó da Vincit, akkor az itáliai művészet kevésbé tökéletes lenne, de fejlődésének általános irányvonala a reneszánsz korában ugyanaz maradt volna”. Egyetértünk Plehanovval azért, mert az evolúcióról, a fejlődés törvényszerűségeiről beszél. De az a helyzet, hogy a művészet, és különösen az irodalom vizsgálatához közelítve, a marxisták nem fejlődésről, hanem geneziszről kezdenek beszélni. A specifikus, a konkrét elesik, mert nem fér bele a rendszerbe. Az irodalom vagy „illusztrációvá” válik, vagy pedig esztétikai függelékké. (Innen ered sok marxista sajátos „esztétiz-musa”).

A formalizmus nem „helyezkedik szembe” a marxizmussal, hanem csupán tiltakozik a társadalmi-gazdasági problémáknak az irodalom tanulmányozása területére való egyszerű átvitele ellen. Az anyag ellenáll ennek, mert specifikus szociológiája van. És ha erőszakot alkalmaznak vele szemben, akkor evolúció helyett genezist kapunk, a konkrét oksági kapcsolat helyett távoli „kapcsolatokat”. Az általános sémák átvitele egyik tudományterületről a másikkra elkerülhetetlenül szkolasztikához vezet.

Jellemző, hogy Trockij, miközben szembeszáll a formalistákkal, nemcsak az evolúciós szemponttól tér el, hanem a marxista elvektől is. Miközben elutasítja az úgynevezett „vulgáris marxizmust”, a dolgok erejénél fogva valami olyanhoz jut el, ami semmiféle marxizmusra nem hasonlít. Azt ajánlja például, hogy tanulmányozzuk a „művész világszemléletét” (120. o.), vagyis ugyanazt, amivel kitaróan foglalkozott az az „idealista” tudomány, amely ellen nemcsak Trockij, hanem mi is fellépünk. Hiszen a „világszemlélet” nem lehet objektíven tanulmányozni, mint ahogy mi a verset és a stílust vizsgáljuk, ehhez csak „intuitíve” lehet hozzáférni. Vajon ezt kívánja tőlünk Trockij? Másrészt meg jellemző, hogy néhány esetben engedményeket kell tennie a formalizmusnak – ismét azért, nehogy a „vulgáris marxizmus” csapdájába essen. De itt a rá egyáltalán nem jellemző eklektikus pozíciót foglalja el. Miközben például használja a régi tudományból már eléggé kiszorult és velejéig genetikusan szemléletű formulát – „új élettartalom kifejezéséhez új forma szükséges” –, azt is el kell ismernie, hogy „a művészi forma nem eleve adott művészi eszme passzív lenyomata, hanem aktív elem, amely hatással van magára az alapeszmére is.” (127. o.) Egy másik cikkben (*A forradalom művészete és a szocialista művészet*) még el is ismeri, hogy a „forma ismert határokon belül saját törvényei szerint fejlődik, mint minden technika”, és minden új irodalmi iskola „az egész megelőző fejlődésből, a szavak és színek már létező művészetéből ered.” stb. (173. o.) Ez nagy engedmény a formalizmusnak. Hiszen éppen az a helyzet, hogy amit az eklektikusok „ismert határoknak” neveznek, azok valójában ismeretlenek. Hátha éppen bennük rejtőzik a lényeg?

Mindeme bizonytalanság és határozatlan határozottság fő oka abban van, hogy Trockijnak nincs helyes képe arról, mi is az a formalizmus. Véleménye szerint a formális iskola (természetesen nem a költészetben, mint ahogy nem tudni mi okból a címben jelzi, hanem a tudományban) legfőbb feladatának „a költői művek etimológiai és szintaktikai sajátosságainak elemzését (azaz lényegét tekintve leíró és félig statisztikai elemzést), az ismétlődő magánhangzók és mássalhangzók, szótagok,

jelzők megszámlálását tekinti.” Az olvasói körökben általában elterjedt elképzelés a formalizmusról valójában ilyen, és ez igen kényelmes a kritika és a polémia számára, de igen messze van a valóságtól. A formalisták erőfeszítési nem különálló művek leírására irányulnak (ezzel foglalkozott valamikor A. Belij, és Sz. Bobrov), hanem az irodalomtörténet és irodalomelmélet mint önálló tudomány felépítésére. Trockij láthatóan különböző könyvekből és cikkekből nyert futólagos benyomások alapján ítélkezik, amely könyvek és cikkek lehet, hogy egyáltalán nem is jellemzőek a formalizmusra – másként nem beszélne valamiféle „etimológiai sajátosságok” elemzéséről (az mi?), vagy a szótagok és jelzők megszámlálásáról (milyen munkákban?), nem tulajdonítaná nekünk a poéma olyan meghatározását, miszerint az „hangok kapcsolata”, nem helyezte volna egy sorba V. Zsirmunszkijt V. Sklovszkijjal, R. Jakobszonnal és így tovább. Ami pedig a statisztikát illeti, ismeretes, hogy egy tudomány sem idegenkedik tőle.

Természeteszerű, hogy az ilyen értelmezés mellett Trockijnak a formalizmus valamiféle mikroszkópnak tűnik, és nem pedig tudományos elvnek, amely felszabadítja, konkrétta és specifikussá teszi a tudományt, még csak nem is módszernek, hanem egyszerűen hasznos technikai eszköznek. Az is természetes, hogy legfőképpen azt veti a formalisták szemére; hogy „nem akarnak belenyugodni abba, hogy módszereiknek csak kisegítő, segéd-technikai jelentősége van”. Ez a szemrehányás jól ismert számunkra – hallottuk már Wolfiel-től, a formális módszertől felfingerelt tiszteletre méltó tudósok és olvasók egész sorától. Ugyancsak ismerős számunkra Trockij általános értékelése: a formalisták kutatómunkájának bizonyos része „igen hasznos”, de metodológiai fogásait „törvényes határok közé” kell szorítani. Ej, ezek az „ismert” és „törvényes” határok! Trockij ugyanúgy gondolkodik, mint az eklektikus revizionisták, és ez nem véletlen egybeesés. A forradalom a kultúrát egészében fogja át, de konkrét megnyilvánulásai minden területen sajátosak. A marxizmus önmagában még nem biztosít forradalmi pozíciót a csillagászatban vagy a művészetben. Az irodalomtudomány határain belül a formalizmus forradalmi mozgalom, mivel megszabadítja azt a régi, elavult tradícióktól és arra készíti, hogy újra felülvizsgáljunk minden alapvető fogalmat és sémát. Mivel Trockij nem számol az irodalomtudomány sajátosságával és kész előítéletekből indul ki, az elavult tudomány védelmezőjévé és az egyeztetők elvárójává lép elő. Ez a dolgok logikája.

A formalista módszer forradalmisága az irodalomtudomány alapvető problémáinak kiélezésében és specifikációjában fejeződik ki, abban a törekvésben, hogy az irodalomtudomány tudományos arculatot adjon és megszabaduljon a „valaminek ürügyén” folytatott üres fecsegésektől. Ezért úgy gondolom, hogy Trockij szigorú, összegző ítélete, amelyet a cikke végén fogalmazott meg, s amely nem teljesen egyezik a cikk kezdetével („a formális iskola az idealizmusnak lombikban kreált koraszülötté, a művészet kérdéseire alkalmazva), mélységesen hibás és igazságtalan. Ha mi „idealisták” vagyunk, akkor csakis abban az értelemben, hogy nekünk vannak saját „ideáink”, de hiszen ebben az értelemben Trockij is, azt hiszem, bizonyos fokig „idealista”. Ami a „koraszülöttet” illeti (egy másik esetben: „túláságosan elbizakodott koraszülött”) – ez egy szónoki fogás, amelyre a leghelyesebb, ha sehogyan sem reagálunk.

5.

Beszélnék a formalisták „győzelméről”. A lényeg nem az, hogy ki győzött, nem a formalisták győznek, hanem a tudomány. És ebből a szempontból az irodalomtudomány helyzete veszélyesebb, mint a kezdeti harc idején. Az akadémikus egyensúly illúziója van kialakulóban. Az eklektikusok, kanonizátorok, opportunisták és epigonok törnek előre. Időnként a harc már nem is annyira tudományos, mint inkább morális-társadalmi jelleget ölt. Az alapvető kérdések elkódosítását elősegítik az utóbbi években keletkezett félreértések, olyanok például, hogy a tudomány rendszerének felépítéséért folytatott harc tulajdonképpen a „módszerért” folyó harc, és ebből származnak a különböző módszerek kibékítésére és összeegyeztetésére irányuló mindenféle lehetséges receptek. Ezzel a cikkel csak e kérdés jelenlegi helyzetét kívántam megvilágítani.

(Fordította: Martsa Sándor)

(Б. Эйхенбаум: Вокруг вопроса о «формалистах» [Обзор и ответ]. In: «Печать и революция», 1924, № 5, стр. 1–12)

Formalizmus a művészettudományban

(rövidítve)

... Október előtt a formalizmus szezoncikk volt, most pedig a régi eleven maradványa, palládium, amely körül az europeizált burzsoázia módjára gondolkodó értelmiség építi ki bástyáit, aki mindamellet az is tudja, hogy a legjobb védekezés a támadás. Nem lehet elképzelni a kadetizmus és a kommunizmus nyílt csatáját, de tökéletesen elképzelhető a formalizmus nyílt harca a marxizmus ellen, és ez nagyon jó: a marxizmus ezen a területen még nagyon fiatal, ebben a harcban csak megerősödni lehet. De a marxizmus szereti világosan látni minden ideológia osztályindítékát és ezért, mielőtt lényegi harcba bocsátkozna, határozottan kimondja: a formalizmus mind a művészetben, mind a művészettudományban a burzsoázia késői virágzásának vagy korai túlérettiségének gyümölcse, amelyet áthoztak hazai környezetbe, Oroszországba.

A jelenlegi cikk célja lényegében és főként az, hogy többé-kevésbé pontosan meghatározza a formalizmus helyét. De még szeretnék véleményt mondani Ejhenbaum egyes tételeiről, mivel ő a formalizmus legharcosabb úttörője.

A *Formalisták körül zajló vita kérdéséhez* c. cikkében Ejhenbaum polgártárs elég sok helyet szentel annak bizonyítására, hogy semmiféle formális módszer nincs. Emellett kiviláglik, hogy a szerző módszer alatt a kutatás részeltérését érti, azt tartva, hogy a formalizmus a művészettudományban (egyébként a szerző csak az irodalomtudományt tartja szem előtt) a tudomány alapvető konstruktív elve.

Ha csak a szavakról vitatkoznánk, figyelmen kívül hagyhatnánk Ejhenbaum ezen kijelentéseit – ugyanis még senki sem határozta meg pontosan, hogy mi a módszer, és mi az a konstruktív elv. Mi marxisták a dialektikus módszerről beszélünk, bár ez a módszer szélesebb mindenféle résztudomány alapelvénél, mivel minden tudásnak konstruktív elve általában. Nagy tekintélyű emberek nézeteiből tucatnyi példát lehetne felhozni annak bizonyítására, hogy minden tudomány ahhoz, hogy önálló legyen, fel kell tárja a saját, csak rá jellemző *módszerét*.

Amiért időzni szeretnék egy kicsit ennél a kérdésnél, annak két oka van.

Először is, Ejhenbaum polgártárs nem tagadja, hogy az ő „elv” párhuzamos például a történelmi materializmus elvével. Mi nagyobb világosságot szeretnénk ebben a kérdésben.

Ejhenbaum polgártárs irodalomkritikusi munkássága kezdetén szerette megkeresni minden költőnél az alapvető filozófiai domináns. Ha a formalizmus párhuzamos a történelmi materializmussal, akkor ez azt jelenti, hogy a formalizmus is egy teljes világnézet. Milyen világnézet?

De Ejhenbaum polgártárs erre nem ad választ, más elképzelésekkel tér ki ennek megválaszolására elől; azt írja: „Végre világossá(?) vált, hogy az irodalomtudománynak, mivel nemcsak a kultúra történetének része, saját konkrét problémákkal rendelkező, specifikus és önálló tudománynak kell lennie. Világossá vált, hogy a kultúra különböző sorainak történelmi párhuzamát („megfelelését”) funkcionális kapcsolattá változtatni erőltetett dolog és nem vezet hasznos eredményekhez. Egy sornak, amelyből az összes többi eredeztethető, ily módon történő kiválasztását nem tudományos, hanem világnézeti okok diktálják, és ez tendenciózus premisszákat visz magába a tudományba.”

Először az ember akaratlanul is azt kérdezi önmagától, kinek a számára vált ez világossá? Mikor? Miért?

Az irodalomtudomány nemcsak a *kultúra* történetének része. Mit jelent tulajdonképpen ez az állítás? Azt akarja-e Ejhenbaum mondani ezzel, hogy az irodalom *elmélete* lehetséges az irodalom *történetén* kívül? Természetesen a nyelvtant, stilisztikát, poétikát és így tovább lehet a történelemmel

való kapcsolatukon kívül vizsgálni, de csak mint skolasztikus, művekből kiragadott, mintaként elfogadott vagy látszat – a priori axiómákra épülő szabályok összességét.

Bennünket igen kis mértékben érdekel az irodalom ilyenét megközelítése, de mindenesetre számunkra már régóta „világos”, hogy ez a megközelítés a kultúra történetén kívül áll, mivel már kezdettől fogva a *történelmen* is kívül áll.

De Ejhenbaum polgártárs éppen nem ezt akarja bizonyítani. Nem hiába beszél a kultúra párhuzamosan létező sorairól és azok egymástól való függetlenségéről. Szemmel láthatóan azt akarja bizonyítani, hogy éppen az *irodalomtörténet* helyezkedik el a kultúra történetén kívül.

Milyen bizonyítékokat is hoz fel azon, a valójában felháborítóan hivalkodó megállapításon kívül, hogy ez „világossá” vált?

A bizonyíték a következő: az irodalomtörténetnek megvannak a maga külön konkrét feladatai, és ezért különállónak kell lennie . . . stb.

Képzelnék csak el egy biológust, aki a következőképpen elmélkedik: „mivel az agyvelő fiziológiájának megvannak a maga saját konkrét feladatai, teljesen el kell különíteni az általában vett fiziológiától, és semmi sem lehet felháborítóbb és erőltetettebb annál, mint hogy a légzés és az emésztés fiziológiájától való függésében vizsgáljuk.”

Minden biológus, mint igazi tudós, tisztában van azzal, hogy a szervezet egységes egész, hogy tanulmányozásának feldarabolása különálló tudományokra mesterséges, nem lehet elképzelni egy hisztológust vagy anatómust, aki ne úgy nézne saját tudományára, mint egy ágra, amelyet semmiképpen sem lehetne kidolgozni az egészsel való legmélyebb kapcsolattól függetlenül.

A hisztológusnak lehetnek specifikus, kiegészítő módszerei saját tudományában, de ezek csak részmódszerek a biológia alapvető módszereinek közös arzenáljához viszonyítva.

De az, amiben habozás nélkül egyetért bármelyik orvos, zoológus, heves tiltakozást vált ki a szociológusok részéről (polgári szociológusok részéről, természetesen). A burzsoá szociológus úgy fél az egységes kultúrtörténettől, mint a tűztől. Számára kevés a kölcsönös függésben nem levő kultúrasorok felépítése, ő még ezen kívül a kultúra minden sorát külön elvel rendelkező tudománnyá akarja változtatni, határozottan elutasítva a tudományok integrációját. Mire is való ez?

Nézzük csak, Ejhenbaum milyen ravaszul építi fel a maga állítását: „A történelmi párhuzamoság átváltoztatása funkcionális kapcsolattá – erőltetett.”

Ezek szerint azt feltételezzük, hogy egy adott ország jogrendszere egy adott korban a gazdaságból nő ki – erőltetett, ez nem tudomány, ez tendenciózusság, ez „világnézeti követelmények” szellemében való eljárás. Az a tétel pedig, hogy a jog úgymond eredendően önálló és semmiképpen sem függ a gazdaságtól – ez tudomány, ez „világos”.

Nem, bocsásson meg Ejhenbaum polgártárs, tételezzük fel egy percre, hogy a funkcionális kapcsolat a kultúra két sora között hipotézis. De ha ön becsületes tudós, egyet kell érteni azzal, hogy a köztük levő funkcionális kapcsolat hiánya nemcsak hipotézis, hanem ostoba hipotézis is, tehát melyik, ha nem is tudós, de művelt ember hiszi azt el, hogy a kultúra egyes oldalai között nincs kölcsönös függőségi viszony?

Ejhenbaum polgártárs természetesen azt feleli, hogy ő nem tagadja az objektív összefüggés létezését, hanem csupán csak posztulálja az összefüggés hiányát, mint a helyes tudományos munka feltételét.

Csak annyiban lesz igaz, amennyiben a burzsoá szociológusok az egységes szociológiai folyamat metafizikus szétदारabolását teszik meg holt tudományuk alapjául.

Az igazi tudományos gondolat feladata az, hogy ezeket a válaszfalakat leromboljuk, az egységes kulturális folyamatot tegyük újra a tudomány tárgyává, a kultúra minden egyes sorát, minden egyes tényét a kultúra egészével való összefüggésében tanulmányozzuk. Véleményünk szerint éppen ez vált világossá.

Most még néhány szót arról, jogos-e vagy nem a „világnézeti” elveket bevinni a tudományba.

Természetesen el lehet képzelni néhány sokkal inkább tudományos operációt, mint tudományt, amelyet nem hat át semmilyen világnézet. Össze lehet gyűjteni tudományos érme-kollekciót vagy a hangyák nomenklatúráját anélkül, hogy a világnézetre gondolnánk. De ahogy az igazi tudomány felé közeledünk, akármi legyen is az, azonnal látni fogjuk, hogy világnézet szolgál alapjául.

Vegyük a természettudományt. A természettudósokat megközelítőleg három csoportra lehet osztani. Közülük egy a jelenségek mennyiségi meghatározottságának tökéletesen megingathatatlan

elvéből indul ki. Ez a csoport nemcsak úgy véli, hogy ex nihilo nihil, hanem meg is állapítja, vagy legalábbis megkísérli minden területen megállapítani az energiaátalakulás és az anyag mozgásának és átalakulásának abszolút pontos formuláit. Tagadja az anyagon kívüli létet és az anyagtól függetlenül létező energiát, végkövetkeztetésében is az egyiket a másikra vezeti vissza. Ez a realista monizmus, amit materializmusnak is nevezhetünk.

A természettudósok másik csoportja az óvatosabb szkeptikus, kriticista állásponhoz tartja magát. Úgy vélik, hogy az ész által megállapított törvények egészen a legvégsőig, vagyis a matematikai axiómákig lényegében nem kötelezőek a megismerés tárgyára nézve, és hogy a tudományok feladata a tapasztalatok felhalmozása és azoknak a megismerés megfelelő rubrikái alapján való összegzése, valamint a tapasztalatok legegyszerűbb és legpontosabb formulázása anélkül, hogy megkísérelnénk a világ bármilyen rendszerének a megkonstruálását, mivel ez elérhetetlen feladat az emberi ész számára.

Végül a harmadik csoport feltételezi a szellemi okságot, vagyis néhány dolog eredete, a kvantumenergia és az anyagi részecskék mozgása és átalakulása materialista szempontból nem magyarázható meg, de mégis van magyarázata, ha feltételezzük az úgynevezett pszichikai jelenségekkel analóg erők hatását.

E három világnézeti síkon kívül semmilyen természettudomány nem képzelhető el, ugyanakkor szembevetendő, hogy az első már szokatlanul gazdag eredményeket ért el, a harmadik pedig lényegében tagadja a világmindenség tisztán tapasztalati úton való megismerését, a második viszont különleges szigorúságra és pártatlanságra hivatkozva a harmadik útját egyengeti. Minél tovább haladunk, annál inkább látjuk, hogy ezek közül a világnézetek közül mindegyik határozott osztályjellegre tesz szert. A proletariátus energikusan kitart az első mellett, amelyet sok tekintetben a forradalmi időszak burzsoáziájának kezéből kapott. Azok a tudósok, akik a vallást mindenáron megőrizni akaró uralkodó osztály talpnyalói, mint kényelmes oltalmat nyújtó eszközt, teljes erejükkel a harmadikat védelmezik.

Az ingadozó értelmiség sok képviselője saját társadalmi és tudományos kishitűségét a szkepticizmus és agnoszticizmus előnyös tőgájába burkolja.

Megközelítőleg ugyanezt látjuk a társadalomtudományokban, így az irodalomtörténetben is.

Az az idő, amikor a társadalomtudományokat visszavezetjük fizikai-kémiai törvényekre, még nagyon messze van. De a megbízható materialista módszer, amelyet természetesen csak a proletariátus fogad el, hatalmas lépést tett előre ebben a tekintetben a dialektikus és gazdasági materializmusnak köszönhetően. Ez a módszer először is elismeri a társadalmi életnek egységességét, másodszor a társadalom osztályszerkezetét és az osztályharcot mint domináló társadalmi jelenséget, harmadszor pedig a termelőerőket és a termelési viszonyokat mint olyan erőt, amely meghatározza a társadalom osztályszerkezetének jellegét.

Ez a zseniális megközelítés ténylegesen megadta a kulcsot a társadalmi élet minden jelenségének megértéséhez. Mint a természettudományban, úgy itt is az ellenfelek legfőbb érve az, hogy még nem mindent tettünk meg, még nem mindent oldottunk meg.

Ezzel az ellenvetéssel él vissza Ejhenbaum is, de mi csak nevetünk az ilyen ellenvetésen, mint ahogy Tyimirjazev tette saját területén. Igen, az irodalomtörténetben a marxisták még keveset tettek. Természetesen! Még csak a szárazföld egyhatodát hódították meg, és a maradék öthatod meghódításának nem kis feladatával vannak elfoglalva. Nyilvánvaló, hogy csak nehézségek árán tudhat teljes embereket, de még csak emberi törteket is ráállítani a legégetőbb tudományos kérdések megoldására a politikán és gazdaságon kívül.

És mégis, ha a mérleg egyik serpenyőjébe a formalisták minden fecsegését helyezzük a különböző hasznos részletek morzsáival együtt, a másikba pedig – csak Pereverzev elvtárs Gogolról szóló könyvét, akkor a mérés eredményével, legalábbis mi, marxisták, teljesen elégedettek lehetünk.

Az irodalomtörténetben elképzelhető a dolgok teljesen idealisztikus megközelítése. Amikor Ejhenbaum polgártárs azt mondja, hogy „a formális módszer” kifejezést éppúgy értelmetlen használni, mint azt mondani: „történelmi materializmus”, és amikor ezután megállapítja, hogy a történelmi materializmus világnézet, akkor ezzel a formalizmust is világnézetnek ismeri el, de felesleges ebbe belekapaszkodnunk, mivel a marxizmus olyan ellenfelei, mint Ejhenbaum polgártárs, előnyben részesítik a látszatra szigorúan tudományos szkepticizmus álláspontját.

Mi, úgymond', a világnézetre nem is gondolunk. Ez csak tönkreteszi tudományunkat, mi elkülönítjük az irodalom területét, és beleássuk magunkat, mint giliszta a földbe: tényt a tényhez,

megfigyelést a megfigyeléshez viszonyítunk, és hogy milyen jelentőséggel bír az adott irodalmi mű a társadalom életének egészében – ez lényegtelen.

De ez az álláspont szintén világnézet, ez az a sajátos agnosztikus pluralizmus, amely olyan korszakok és emberek világnézete, akikből hiányzik az alkotás, megzavarodtak, decentralizálódtak, de büszkén adják ki rút betegségüket a legigazibb egészségnak.

Részben azért, mert meg kívántam ismerni ellenfeletem, részben pedig azért, mivel a formalisták törmelékupacában néha érdekes tény, egész gondolatot is talál az ember, elolvastam Ejhenbaum polgártárs tanulmányainak nagy részét. Ő a legkiemelkedőbb páciens a társadalmi patológus számára, és valóban nem is látja (vagy nem akarja látni) még a klasszikus kor alkotásaiban sem az eleven élményt, ami ugyebár, mindig társadalmi cselekvés.

Emlékezzenek csak az anekdotára arról az úrról, aki egy Beethoven-koncerten arra a kérdésre, hogy „Mit fognak most játszani?” azt felelte, hogy „Macskabélen fognak lószőrrel cincogni.” Ugyanígy, Ejhenbaum is minden irodalmi művet szömutatványokra vezet vissza, minden író, szerinte, szavakkal ügyeskedő mókamester, aki csak arra gondol, hogyan csináljon meg egy *Köpeny*-t, akiknek műveiben csak talpcsiklandozás-féle legközvetlenebb élvezetet találunk, vagy esetleg valamivel mélyebbet azáltal, hogy megfeytjük azokat a módozatokat, amelyeknek segítségével ez az ügyes férfiú végigcsinálta a maga hókusz-pókuszait.

Ha Önök azt képzelik például, hogy a *Köpeny* a hatalmas erejű, megindító humor remekműve, hogy a nevetésnek és könnyeknek az a keveréke, amelyről a szerző maga is fennköltlen beszélt, hogy ez a tiltakozásnak sajátos, más országok által is átértett, ébredező demokratikus érzése – micsoda régimódi emberek is Önök, szó sincs erről – Gogol egyszerűen szavakat rak össze attól az ártatlan kívánságtól vezérelve, hogy gyönyörködtesse önmagát és másokat egy jól felépített szakasszal.

Önök azt hiszik, hogy Tolsztoj felhagyva regényeivel, lelkiismeretének megrázkódtatása következtében tért át a keresztény-narodnyik példabeszédekre, amely lelkiismeret maga is az oroszországi kultúrák mérhetetlenül nagy ellentétére vezethető vissza. Önök özönvíz előtti barlanglakók! Hiszen most már „világossá vált”, hogy Tolsztoj egyszerűen megváltoztatta elbeszélésmódját a régi kimerülése miatt. Feltehetően a szjurtukot is azért cserélte fel ingre, hogy felfrissítse egy kicsit a divatot.

Többek között Ejhenbaum polgártársra annak állandó hajtogatása jellemző, hogy „ez már régi, elavult!”. Divatmajmolás, az újszerűség vágya – a formalizmus elmaradhatatlan kísérője. Paradoxon, kuriózum – ebből táplálkozik a formalizmus korszaka, vagyis a tartalomnélküliség korszaka, a tartalmukat veszített osztályok kultúrája.

Szívesen felelnék még Ejhenbaum polgártársnak arra a félig-meddig örömmujongására, amit egynehány felemás ember felemás elhatározása idézett elő, akik elismerik az engedményekkel kissé feljavított formalizmust, a marxizmussal szembeni önvédelem kényelmes pozíciójáért. Ebben a cikkben professzori karunk és értelmiségünk csoportosulásának és átcsoportosulásának kérdésével nem foglalkozhatok. Nem válaszolok Ejhenbaum polgártárs cikkének arra a részére sem, amelyben a marxista írókat, különösképpen Trockij elvtársat kritizálja. Ők majd maguk válaszolnak.

(Fordította: Martsa Sándor)

(A. В. Луначарский: *Формализм в науке об искусстве*. In: «Печать и революция», 1924, № 5, стр. 19–32)

VITA A TÁRSADALMI MEGRENDELÉSRŐL

VARGA MIHÁLY

Egy régi vita az író és a kor viszonyáról

Az ún. „társadalmi megrendelés” kérdéséhez

A húszas évek szovjet vitáinak egyik csoportja a homályos, pontatlan, inadekvát, s ezért félreérthető fogalmak, terminusok (proletárkultúra, proletárirodalom, útitársak stb.) körül keletkezett. Az ilyen és ehhez hasonló, a későbbi fejlődés által „ad acta” tett fogalmak éppen többértelműségük vagy nehezen körülhatárolható voltuk miatt már eleve magukban hordták a legkülönbébb szimplifikációk veszélyeit. Ezek közé tartozott a kevesebb gondot okozó, de sokféleképpen értelmezhető „társadalmi megrendelés” fogalma is. Ez a terminus a Nagy Októberi Szocialista Forradalom után született, egy olyan történelmi szituációban, amikor a művészet osztályfunkcióinak *dialektikus* materialista értelmezése gyermekcipőben járt, s megfelelő terminológiával sem rendelkezett: a forradalomnak *elkötelezett irodalom* fogalma még nem létezett,¹ a *proletárirodalom* elnevezés szűk volt a szovjet irodalom számára; a *szocialista* jelző adományozása a kortársak szemében még idő előttinek tűnt; a korábban nemegyszer kompromittált *népiség* fogalom letűnni látszott a színről (az csak jóval később támadt föl újra); ugyanakkor a *pártosság* lenini elve még nem esztétikai princípiumként élt a kortársak tudatában.² Az új, tudományosabb fogalmi apparátus kialakítását ezért joggal érezhette fontos feladatnak az irodalmi közélet és a fiatal szovjet irodalom. Ilyen körülmények között válhatott a *szociálnij zakaz* egyik centrális kategóriájává a húszas éveknek; alig akadt ugyanis szovjet író, kritikus és irodalompolitikus, aki azt akkoriban ne használta vagy figyelmen kívül hagyta volna.³

A szóban forgó sajtóvita alább következő dokumentumait a *Pecsaty i revolucija* (Sajtó és forradalom) c. tekintélyes szovjet folyóirat 1929. évi 1. száma publikálta. A vitaindító tanulmány és a vitazáró megjegyzések szerzője Vjacseszlav Polonszkij volt, aki – a *Novij mir* főszerkesztőjeként (1926–1931) – lényegében Voronszkij népfrontos irodalompolitikáját próbálta folytatni az évtized második felében, s ha elődjénél jóval kevesebb következetességgel és szerényebb tehetséggel is tette ezt, kritikai munkássága ma is megszívlelendő értékek, tanulságok sorát rejtí. Meg kell jegyeznünk, hogy maga a vita tk. már csak betetőzése volt annak a hosszadalmas, hol burkolt, hol elkeseredetten

¹Ez a fogalom – akárcsak a „közéleti érdeklődésű irodalom” fogalma – az orosz terminológiában meghonosodottnak tk. máig sem tekinthető.

²Szimptomatikus, hogy felszólalásaiban és cikkeiben maga Lenin sem használja ezt a fogalmat a hatalomátvétel után, s közismert tény, hogy ennek a terminusnak a tudatos és fenti értelmű használata a későbbiekhez viszonyítva meglehetősen ritkán fordul elő a húszas évek főleg Plehanovra orientálódó irodalomelméleti és irodalomkritikai praxisában, ill. ahol mégis előfordul (mindenekelőtt a RAPP-vezetők fejtegetéseiben), ott az író és a társadalom viszonyát az esetek túlnyomó többségében felületesen, mechanikusan, antidialektikusan értelmezik. Lunacsarszkij 1931-ben figyelt föl talán első ízben erre a jelenségre; lásd erről: *Valóság*, 1967, 6. sz. 33.

³A „társadalmi megrendelés” fogalma nem tűnt el nyomtalanul. Megfelelően körülhatárolt, finomított, kevésbé irritáló és kevésbé félreérthető variánsaival napjainkban is találkozhatunk. Egy ilyen variáns többek között a Lukács György által rendszeresen használt „társadalmi megbízatás” (lásd például: Az esztétikum sajátossága, 2. k., 649, 670, 774; A társadalmi lét ontológiájáról 1. k., 388), amely az adott összefüggésben és interpretálásban aligha válthat ki komolyabb ellenvetést. Ez már önmagában is jelzi, hogy a vitatott kérdés mögött reális tartalmak húzódtak meg.

nyílt polémiaának, amely a hagyományos és avantgard irodalom és művészet között zajlott a LEF megalakulása (1923) után.

A „társadalmi megrendelés” fogalom eredete nem véglegesen tisztázott még. A szájak Majakovszkijhoz vezetnek; a LEF 1. számában (1923) a szerkesztőség így fogalmaz: „Mindez számunkra nem esztétikai öncél, hanem laboratórium a jelen tényeinek legjobb kifejezésére. Mi nem megszállott papok, hanem a társadalmi megrendelés mesterei-végrehajtói vagyunk.”⁴ Így bukkant föl először nyomtatásban maga a kifejezés,⁵ nem tarthatjuk azonban kizártnak, hogy már korábban is előfordult. A szövegösszefüggésből látható, hogy szembeállításról van szó, amely Majakovszkij folyóiratalapításra vonatkozó kérelmének (1923) programjával és szellemiségével („... harc a dekadencia, az esztétikai miszticizmus, az önhitt formalizmus, a jellegtelen naturalizmus ellen a tendenciózus realizmus megszilárdítása érdekében...”⁶) összhangban lenni látszik. Nem kétséges: Majakovszkij részéről az elhatárolódás, a művészi önmeghatározás természetes gesztusa ez: az itt és most „társadalmi megrendelésének” és a tendenciózusság ódiúmanak együttes vállalása; kísérlet arra, hogy önnön forradalmi elkötelezettségét s a költő és társadalom változó viszonyát terminológiailag is lerögzítse. *Hogyan készül a vers?* c. tanulmányából (1926) az is kiviláglik, hogy a „társadalmi megrendelést” *esztétikai* kategóriának tartotta, olyan „társadalmi feladatot” értett rajta, „melynek megoldása másként, mint költői mű segítségével, el sem gondolható”, s élesen elkülönítette egymástól a társadalmi és a kiadói megrendelést.⁷

Az új fogalom a költő esztétikai hitvallásával szinkronban volt: a „nagy” és „szent” művészet demisztifikálása, *termelési* aktussá, *munkává*, *mesterséggé* való „lefokozása”; a konvencionális fogalmak (tehetség, alkotófolymat, ihlet, intuíció, műalkotás stb.) kiiktatása és egy olyan, részben az OPOJAZ-tól kölcsönzött terminológia⁸ bevezetése, mely szerint a mű nem holmi rejtélyes „alkotás”, hanem „megmunkált anyag”, közönséges szellemi termék, meghatározott tárgy (vescs), amelyet nem sugallatra „alkot”, hanem társadalmi megrendelésre, valamilyen konkrét szakmai *fogás* segítségével *készít el*, *csinál meg*, *állít elő* az író – ha rendkívül leegyszerűsítve is, talán ez a kihívó, szentségtörő „lemeztelenítés” volt az értelme annak a küzdelemnek, melyet Majakovszkij és társai vívtak a szerintük „esztétikai miszticizmus” által kitermelt „fellengzős közhelyekkel”. Erre vall egyik kijelentése is, mely szerint „... a társadalmi megrendelés kérdése – annak a kérdése, hogy hogyan értelmezzük az irodalmi munka folyamatát”.⁹

Ezt a „demisztifikációs”, merő oppozícióra épülő majakovszkiji terminológiát – s benne különösen a „társadalmi megrendelést” – a már említett tanulmány szerzője joggal nevezi egyoldalúnak, mesterkéltnek, a vulgarizálás, a jó- és rosszindulatú torzítások megannyi lehetséges forrásának. Ilyennek tartotta Voronszkij is, aki az elsők között figyelt föl erre a jelenségre. Már 1923-ban ezeket írja: „Nálunk mindinkább „csinálják” e tárgyakat (vescsi), „dolgoznak” rajtuk, és nem alkotják, teremtik őket... A legújabb és állítólag legforradalmibb elméletek, amelyek az alkotás aktusát burzsoá kacatnak nyilvánítják, és vele a mesterséget, a készítést, a termelést, a konstruktivizmust stb. állítják szembe, arra csábítják az írókat, hogy fordítson hátat századunk legjobb eszményeinek és érzelmeinek...”¹⁰ Két évvel később újra megismétli: „Napjainkban az úgynevezett baloldali front (LEF, GORN, formalisták) írói és kritikusai meglehetősen energikus kampányt folytatnak a művészet *alkotói aktusként* való értelmezése ellen. Az „alkotás”, az „intuíció”, az „ihlet” fogalmát könnyörtelenül neveltség tárgyává teszik: egyesek szerint ezek burzsoá és földesúri fogalmak, mások szerint tudománytalanok.”¹¹ A LEF által kreált terminológiát egyre határozottabban bírálja, néhány hónappal később már-már a Rontás szellemét, a bajok egyik fő forrását, a terjedő kalmár-szellem, a lélektelen

⁴ В. В. Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, 1961, стр. 449.

⁵ Lásd erről és a terminus interpretációról: Ю. Сурма: Слово в бою. Л., 1963, стр. 57.

⁶ *Helikon*, 1965, 2. sz., 162.

⁷ Majakovszkij Válogatott Művei, III. k., Bp., 1957, 106.

⁸ Az OPOJAZ fogalomrendszeréről bővebben lásd: *Nyíró Lajos*: Az orosz formalista iskola (Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Bp., 1970).

⁹ В. В. Маяковский. Полное собр. соч., т. 12, стр. 394.

¹⁰ *Красная новь*, 1923, № 6, стр. 319.

¹¹ *Красная новь*, 1925, № 6, стр. 36.

bővli-irodalom közvetlen előidézőjét látja benne,¹² s részben ezzel is magyarázható, hogy egy megfelelő, hatásos „ellenmérég” kitermelésén fáradozva egyre kevésbé tudta elhatárolni magát a szélsőséges intuicionizmus híveitől.

Majakovszkij körének terminológiája hovatovább botránykő lett, s élesen kettéosztotta az irodalmi közvéleményt. A terminus ellen a RAPP nem fejtett ki különösebb ellenállást. A „társadalmi megrendelés” fogalmát egyik cikkében Lunacsarszkij pozitívan értékelte: „Ez egy meglehetősen pontos és értékes kifejezés, mert benne a művészet olyasvalamiként jelenik meg, mint amire társadalmi életünknek szüksége van. . . Minden azon múlik, hogy világosabbá tegyünk ennek a társadalmi megrendelésnek a konkrét jegyeit.”¹³ A lenini gárda egy másik oszlopos tagja, I. I. Szkvorcov-Sztyepanov viszont ezzel szemben azt a támadást üdvözölte örömmel, amelyet V. Polonszkij indított a LEF esztétikai koncepciójának egyik sarkköve, alapfogalma ellen.¹⁴ A terminus mégis „divatba jött”, s nem kevesen próbálták meg „helyesen” értelmezni. Maga Voronszkij is megkísérelte ezt: „Sokat beszélnek nálunk a társadalmi megrendelésről – írja. – Igen, az új osztály, amely megszilárdítja a maga jogait és hatalmát, társadalmi megrendelést ad a művészeknek. A művésznek azonban éreznie kell, hogy szabadon, önnön választása és akarata szerint teljesíti ezt a megrendelést. . .”¹⁵ Ez a gondolat szemléletmódot a később József Attila által megfogalmazott formulával („az én vezérem bensőmből vezérel”) mutat rokonságot. Szépszerével akadtak azonban vulgáris, „prakticista” értelmezések is, melyek a megrendelést szó szerint vették, és ez ellen aligha lehetett biztosíték: maga a terminus ezt a lehetőséget nem zárta ki, ezért is került 1929-ben – a húszas évek egyik utolsó vitájaként – a szovjet irodalom ítélőszéke elé.

A terjedelem szükségessége miatt nem idézhetjük föl sem a szóban forgó eszmecsere társadalmi légkörét, sem a pro és contra érvelések szövegszerű teljességét. A túlságosan rövidre fogott szemelvények csupán *sejthetetik*, miként vélekedtek bizonyos *kritikusok* a „fordulat évének” küszöbén egy adott fogalomról szólva az író és a kor viszonyáról. Hozzá kell tennünk azonban, hogy a fogalom sorsát nem annyira ők, hanem sokkal inkább azok az *írók* (Leonov, Pilnyak, Fegyin, Gladkov, Szelvinszkij és mások) döntötték el véglegesen, akik szintén résztvevői voltak ennek a vitának, de helyszűke miatt kiszorultak az alábbi összeállítás anyagából.

A vita során Polonszkij nem tett javaslatot egy új, adekvátabb, pontosabb fogalomra, láthatólag beérte azzal, hogy a LEF egyik centrális kategóriáját „eltették”. Nincs okunk arra, hogy különösebben sajnáljuk ezt a kifejezést (az alább következő dokumentumokból az olvasó láthatja, hogy még jóindulatú értelmezése is – például Kogan és Pereverzev vitáirában – olykor veszedelmes irányba téved), a probléma azonban probléma maradt, az irodalom társadalmi funkcióinak érvényesítése az új társadalomban nem kerülhetett le a napirendről. A „szocialista realizmus” néven ismert széles körű problematikának sokféle vetülete és „előfogalmazványa” volt már a húszas években is.¹⁶ Bizonyos értelemben a „társadalmi megrendelés” körül félévszázaddal ezelőtt lezajlott vita is egy ilyen „előfogalmazványnak” tekinthető.

¹² Красная новь, 1925, № 10, стр. 265.

¹³ На литературном посту, 1927, № 20, стр. 6.

¹⁴ V. Polonszkij első ilyen irányú cikke (A művész és a társadalmi osztályok. A „társadalmi megrendelés” elméletéről) a *Novij mir* 1927. évi 9. számában látott napvilágot. E tanulmányra reagálva I. Szkvorcov-Sztyepanov így írt: „Forrón üdvözölöm egy nagy kérdés elvi fölvetése alkalmából! A „társadalmi megrendelésnél” az alkotás – valami külsődleges a művész számára, ahogyan az öntecstermelés az öntő számára. A szerző álláspontja viszont: az alkotás szerves egybeforrottsága az alkotóval. Az egyik esetben a művészt *tettetésre, színlelésre* kényszerítik, a másik esetben viszont azt mondják neki: nagy művésszé csak akkor válhatsz, ha úgy fogsz dalolni, mint a madár – *belső* szükségletből. . .” (*Novij mir*, 1964, 5., 216.)

¹⁵ Красная новь, 1925, № 10, стр. 265. A. Voronszkij irodalompolitikai koncepciójáról lásd még: *Varga M.*: Színes szelek. A húszas évek szovjet irodalmi életéről (*Kortárs*, 1977, 11.)

¹⁶ Lásd erről többek között: *Varga M.*: A szocialista realizmus fogalom kialakulásának kérdéséhez (*Helikon*, 1965, 2.); *Botka Ferenc*: A szocialista realizmus elméletének egy „előfogalmazványa” („Az Újnak tenni hitet.” Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből. Bp., 1977).

Bevezetés

A *Novy mir* 1927. szeptemberi száma e sorok szerzőjétől egy cikket közölt *A művész és a társadalmi osztályok (A társadalmi megrendelés elméletéről)* címmel. Röviddel e cikk megjelenése után a Leningradszkaja Pravda erről a kérdésről egy ankétot rendezett. A Szocialista Akadémián: ugyanerről volt tanácskozás Nuszinov elvtárs előadása alapján. Ennek ellenére az ebben a cikkben felvetett kérdést nem lehet megválaszolni tekinteni. A „társadalmi megrendelés” elmélete továbbra is vitákat vált ki. Némelyek, mint például P. SZ. Kogan, O. Brik, Z. Stejnman, G. Gorbacsov, mind a maguk módján keresik az érveket a védelmére. Mások, mint V. Pereverzev és egy sor művész – Szelvinszkij, Gladkov, Karavajeva, Fegyin – helytelennek tartják. Ebben a számban ennek az elméletnek a híveitől éppúgy közlünk cikkeket és hozzászólásokat, amint az ellenzőitől is.

Ezek a cikkek a *Pecsaty i revoljucija* számára íródtak. Kivételt Pereverzev elvtárs cikke jelent. Ez azoknak az ellenvetéseinek egy javított, eddig nem közölt gyorsírási jegyzőkönyve, melyeket a Szocialista Akadémián Nuszinov elvtárs cikkével kapcsolatban tett.

Hogy lehetőséget adhassunk az olvasónak az alábbiakban olvasható cikkek és hozzászólások apropójául szolgáló okfejtéssel való megismerkedésre, részleteket közlünk *A művész és a társadalmi osztályok* című cikkből.

I.

Röviden a következőről van szó.

Az író, a művész nem egyszerűen egyéni termelője a művészeti cikkeknek, aki úgy csinálja, ahogy akarja, amikor akarja és azt, amit akar. A művész szoros kapcsolatban van azzal a társadalommal, amelyben él, figyelnie kell igényeire, ki kell elégítenie annak kívánságait. A művész a mesterember – a kor, a társadalom, az osztály a megrendelő. A kor, a társadalom, az osztály követelményeket támaszt a művészettel szemben, „társadalmi megrendelést” ad. A művész-mesterember, a „termelő” teljesíti a megrendelést. A művész így szilárdítja meg a társadalmi létre való jogát, így alakul ki társadalmi funkciója és a társadalommal való kapcsolata. Első pillanatásra úgy tűnhet, hogy itt tulajdonképpen nincs miről vitatkozni. Létrejön a kapcsolat a művész és a társadalom között. A művésznek meghatározott társadalmi funkciója szilárdul meg, teljes jogú tagja lesz a dolgozó társadalomnak. A többi „termelővel” együtt ő is „társadalmi értékeket” fog létrehozni. A mi szovjet viszonyaink között pedig ez az elmélet meghatározott helyet biztosít a művésznek a szocializmus építésének közös harcában.

Csak hogy ez a „békesség” igen látszólagos.

Először is magát a terminust próbáljuk értelmezni. Mit jelent a „társadalmi megrendelés” szókapcsolat?

III.

Társadalmi megrendelés. Ez a fogalom egyrészt annak a létezését feltételezi, aki rendel, a megrendelőt, a munkaadót, másrészt pedig azét, aki a megrendelést teljesíti. Ha van „megrendelés”, akkor van „megrendelő” is. Ha nincs „megrendelő”, akkor nincs „megrendelés” sem, és nincs olyan sem, aki teljesíti a „megrendelést”. Az ilyen kölcsönviszonyok, melyeket az általunk vizsgált elmélet megállapít, már régóta léteznek és létezni is fognak a kézműves és a tulajdonos, a kereskedő és a kisiparos, a mecénás és a művész, az intézmény és a megbízást teljesítő személy között. Maga a „megrendelés” terminus a kézművességgel együtt jelent meg. A terminus kézműipari eredete kétségen felül áll. Ez a terminus tömören és világosan tükrözte annak a kornak a társadalmi viszonyait, mely megelőzte annak a nagy kapitalista piacnak a megjelenését, melyben a fogyasztó névtelenné vált.

Am az ilyen kölcsönviszonyok, melyek megmaradtak a kézműipari termelésben, ugyanígy megmaradtak a művészeti termékek fogyasztója és a művész között is. A kölcsönviszonyok ilyen összefüggésében általában véve nincs semmi helytelen. A kölcsönviszonyok valamennyi lehetséges esetét azonban nem foghatja át.

A történelem ismer olyan, a művészet fejlődése szempontjából igen értékes példákat, amikor az újító művész az uralkodó ízléssel szemben lépett fel, szakított a művészeti termékek fogyasztójával. Általában ez a sorsa valamennyi művészeti újítónak. A „megrendelő” lemondott a számára érthetetlen, „új” dolgok fogyasztásáról. A művész éhezett és gyakran el is pusztult, mert nem engedett.

Az „újítót” az új ízlésű új kor ismerte el: éppen neki lett igaza a maga állhatatosságában, ki a saját korában a „megrendelők” ízlése szerint való „megrendelés” teljesítését tántoríthatatlanul megtagadta. Dehát a művészetet nem a „megrendelés” zokszó nélküli teljesítői, hanem éppen a lázadók, a régi ízlés elvetői, az elismert bálványok lerombolói, a kanonizált formák tagadói vitték előre. A művészet forradalmairai ebben a tekintetben semmiben sem különböznek a társadalmi-politikai forradalmároktól. A „társadalmi megrendelés” fogalmát persze nem szabad szűken, konkrét személyektől, testülettől, intézményektől kapott feladatként felfogni. A „társadalmi megrendelés” elmélete szerint a megrendelő nem egy név, hanem egészében a kor, az osztály, a történelem. A művész – „mesterember” nem az egyéni, hanem természetesen a kollektív fogyasztónak dolgozik, és miközben így és nem másképp dolgozik, egyúttal a kor, a társadalom „megrendelését”, a „társadalmi megrendelést” teljesíti. És ez az a pont, ahol meg kell állnunk, hogy teljesen világosan lássunk ebben a kérdésben.

IV.

... Mi ennek a látszólag oly meggyőző elméletnek az Achilles-sarka?

Az, hogy *elszakítja a művészt az osztályától, s a „tulajdonosnak” megrendelésre dolgozó mesterember, kisiparos, munkás osztályától elzárt helyzetébe állítja.* A „társadalmi megrendelés” elmélete legjobban a burzsoá társadalom feltételeinek felel meg. De még a burzsoá társadalom feltételei között sem fejezi ki kimerítően a burzsoázia és művésze közti viszonyokat. Hiszen a feudális nemességnek és a burzsoáziának is voltak az egyetemeken és akadémiákon felnőtt és saját osztályuk szellemi arculatát nem a kivülálló szabad mesterek módjára, hanem *osztályuk tevékeny tagjaiként* kifejező művészei, érdekeik harcosai, világlátásuk védelmezői és kifejezői. A burzsoá művész nem mondta azt a „burzsoáziának”, hogy „te”, szembeállítván ezzel önmagát vele, hanem azt mondta: „mi”, azonosítván magát vele, *mert saját szavát osztálya szavának tekintette.* Előfordult olyan is, hogy különféle társadalmi okok következtében a művész bizonyos történelmi korokban szakított osztályának ideológiájával, kilépett a sorából, ellene kezdett harcolni, zavarta az érdekeit, leleplezte hazug voltát, s a forradalmár szerepét felöltve, mintegy előre jelezte a jövőt. Ez utóbbi esetben nem a kor „megrendelését” teljesítő szabad „mesterrel” van dolgunk, hanem saját koruk történelmileg haladó tendenciáinak kifejezőivel, ahogy azokat a modern, általuk tudatosan vagy nem tudatosult módon folytatott osztályharc körülményei közepette felfogták. Az, amit most írok, nem tudományos dolgozat, de még csak nem is alapos vázlat. „Észrevételek” csupán, melyeket majdan alaposabban kidolgozok. Itt csupán megjegyzem, hogy nem ismerek még egy olyan elméletet, mely ennyire ellentmondana a művészetről szóló marxista felfogás alapjainak. Mindaz, amit a legnagyobb marxisták a művészetről és az osztályokról írtak, szöges ellentétben áll a társadalmi megrendelésnek a kérdést vulgárisan felfogó, eldurvító, leegyszerűsítő elméletével. Elég Lenin Tolsztoj-cikkének néhány sorát idéznünk, hogy kiderüljön, mennyire ellentmond a „társadalmi megrendelés” a társadalmi osztályok és a művészek közti kapcsolat lenini értelmezésének.

„Tolsztoj nagy, mint azoknak az eszméknek és érzelmeknek a kifejezője, amelyek az orosz parasztság millióiban alakultak ki az oroszországi polgári forradalom bekövetkezéséig.” – írta Lenin.¹ Csakhogy Tolsztoj „földbirtokos”. Hogy lehetett, hogy ez a művész, noha földbirtokos, valóban *kifejezte* a parasztság eszméit és érzelmeit? „Nagyon egyszerűen!” – válaszolja szemrebbenés nélkül a „társadalmi megrendelés” elmélete. A sokmillió orosz parasztság társadalmi megrendelést adott Tolsztojnak.

De ha ezt a választ komolyan vesszük, és másmilyen választ a mi teoretikusaink nem tudnak adni elméletük talaján állva, akkor ez vagy metafora, vagy a legtisztább idealizmus.

A valóságban viszont a földbirtokos Tolsztoj szerepét, aki képes volt az orosz parasztság „eszméinek és érzelmeinek kifejezővéjé” lenni, egy sor konkrét körülmény elemzésével lehet megvilágítani, amelyek között Tolsztoj életútja megvalósult. Más szavakkal: csak akkor érthetjük meg és magyarázhatjuk meg tudatának sajátosságát és azokat az okokat, melyek a parasztság eszméinek és

érzelmeinek kifejezőjévé tették, ha tanulmányozzuk Lev Tolsztoj társadalmi és politikai létét. Ám ez a marxista magyarázat egyáltalán nem esik egybe a „társadalmi megrendelés” teoretikusainak idealista magyarázatával. Ha a művészről beszélünk, nem feltétlenül az irodalmi bohémvilág valamely mikroszkopikus méretű képviselőjét kell figyelembe vennünk, aki ma kalandregényt, holnap pszichológiát ír, aki ma az individualizmus elsőbbségét bizonygatja, holnap a kollektivizmus apologetája lesz, aki ma szimbolista, holnap meg éppenséggel realista, ahogy ez a „megrendelőnek” megfelel. Vannak ilyen kaméleonok, csak hogy nem ezek jellemezik a művészet igazi „előrevívőit”. A „társadalmi megrendelés” teoretikusai metafizika nélkül nem képesek megmagyarázni a forradalmár, az újtó, a saját koruk uralkodó nézetei ellen harcoló művészek megjelenését és létezését.

Az osztályok, a különféle társadalmi csoportok önnön világfelfogásukat, ideológiájukat a művészetben objektívalják. Ezt a képi megformálást a művészek végzik, de csak abban az esetben, ha a művészek osztályuk érdekeit képviselik, ha a művészi tudat a kollektív tudat individuális kifejezője. Organikus korokban az alkotó művészek ugyanolyan vezéregyenységei az időnek, birtokosai a gondolatnak, mint a kritikus, a forradalmi korokban a politikai vezetők.

V.

A proletariátusnak nem olyan emberekre van szüksége, akik készek azt írni, amit a proletariátus akar, és úgy, ahogy akarja, ugyanakkor pedig társadalmi, pszichológiai, ideológiai szempontból idegenek maradnak a proletariátustól. Ezzel szemben a proletariátus a saját művészt várja, azt, aki nem egyszerűen nem teljesítene a proletariátus „társadalmi megrendelését”, hanem *ő maga lenne az, akinek a segítségével, akin keresztül a proletariátus maga mutathatná be az emberiségnek önnön belső világát*. De ilyen művész nem a „mesterember” lesz, aki az üzletkötők háta mögül igyekszik ellesni a „megrendelő” szeme villanását. Olyan művész lesz az, aki a proletariátus véréből és húsból való.

Mi azt a feladatot tűzzük magunk elé, hogy kiirtsuk a művészhez mint áruhoz való viszonyt, megszüntessük a kritikus közvetítői szerepét, hogy felszámoljuk azt a helyzetet, melyben a művész csupán a tehetségével való kufárkodásra, egyes társadalmi csoportok szükségleteinek kielégítésére kárhözottatott individuum, ha mindezt a „társadalmi megrendelés” elméletének büszke zászlaja alatt is. Azt akarjuk, hogy a művész szerves része legyen osztályának, az osztály kollektív agyának azzá a tekervényévé, mely az egy bonyolult rendszerében való helye következtében a kollektíva esztétikai, pszichológiai, emocionális, ideológiai szükségleteinek a kifejezésére rendeltetett.

A „társadalmi megrendelés” elmélete a proletariátustól elszakadt szélsőbaloldali íróknak és művészeknek a vele való kapcsolat megteremtésére tett kísérletét jelzi oly módon, hogy – mint ideológiai értékek teremtetői – megőrizték emellett önállóságukat. Miközben a munkásosztályra a „társadalmi megrendelő” és ihlető szerepét ruházzák, addig maguk beérik a művészeti ipar „mestereinek”, a művészet alkotóeszközei őrzőinek, „ideológiai” dolgok alkotóinak szerény szerepével, noha ez a szembeállítás minden ízében kérdésessé teszi igényeik minőségi voltát. Ők is a „te” szót használják, ha a proletariátushoz fordulnak, és igyekeznek félretolni a közvetítő kritikusokat, akik zavarják őket abban, hogy szemtől szembe beszéljenek a proletariátussal. Nem nehéz észrevenni, hogy bár hidat vernének a munkásosztály felé, de lényegében mégiscsak a „túldalton” maradnak. A „társadalmi megrendelés” elmélete ugyanis nem teremti meg azt a *szerves kapcsolatot*, azt a szoros közelséget a proletariátussal, mely a pszichikumukból kiolthatná az „én” és a „te” szembeállítást, azt sugallhatná nekik, hogy a munkásosztály igazi és természetes művészi kifejezőinek hiessék magukat. Éppen ezt, a munkásosztállyal való szerves összefonódást követeli a kor attól a mestertől, aki a proletárforradalom proletár művésze, csodálatos korunk proletár szócsöve akar lenni.

Összefoglalva:

1. A „társadalmi megrendelés elmélete” a deklasszált értelmiség körében keletkezett, és ennek a társadalmi önállóságát őrző értelmiségnek azt a kísérletét fejezi ki, hogy a munkásosztály művészi kifejezőjének szerepét öltse magára.

2. A „társadalmi megrendelés” lényegében véve idealista elmélete helytelen képet ad azokról a kölcsönviszonyokról, amelyek a társadalmi osztályok és művészi kifejezőik között kell és valóságosan kell, hogy létezzenek.

¹ V. I. Lenin: Művészetről, irodalomról. Bp., Kossuth K., 1966, 105. o.

3. Mint a deklasszált forradalmi értelmiségnek a munkáosztály felé való hídverési kísérlete, az az elmélet egyúttal nyílvánvalóvá teszi az értemiség e forradalmi csoportjának a munkáosztálytól való tényleges elszakadását is. Ez az elszakíttóság egyúttal sikertelenségre kárhoztatja ennek az irodalmi csoportnak azt a kísérletét is, hogy a proletár világfelfogást művészi formában fejezze ki.

4. A „társadalmi megrendelés elméletét” nem fogadhatják el azok a fiatal írók, akik korunkban proletár és paraszti közegekből jönnek. Az ereikkel az anyaosztályhoz kötődő „proletár” és „paraszt-íróknak” nincs szükségük arra, hogy légi hidat létesítsenek maguk és az osztály között. Nem kerülhetnek azoknak a „mesterek”-nek a helyzetébe, akik a „társadalmi megrendelést” kívülről teljesítik, hanem egyszerűen a kollektív sejtjeinek tekintik magukat, akiknek a részéül a művészi gondolkodás és a kollektív tudat formákban való tükrözése jutott. Szószólónak tudják magukat, amelyeken keresztül létrehozójuk, a kollektíva szól.

OSZIP B R I K

Nem elmélet, hanem jelszó

Polonszkij gondolatai és következtetései nemcsak rá, hanem kritikusok és irodalmárok egy egész csoportjára jellemzők, akik harcolnak a marxista irodalomtudomány és a proletár irodalmi alkotómunka feladatainak lefista felfogása ellen.

Polonszkijt elsősorban a „megrendelés” terminus bosszantja. Ő ezen a terminuson kizárólag a megrendelő és kisiparos közti kölcsönviszonyt érti. A „megrendelés” folyton olyan embert juttat az eszébe, akinek teljesen mindegy, hogy milyen megrendelőnek dolgozik, csak fizessen érte.

A társadalmi megrendelés elmélete az irodalmi-művészi alkotómunkára is azokat a kölcsönviszonyokat értelmezi, amelyek az összes többi termelési ágban is megtalálhatók.

A társadalmi megrendelés elmélete elsősorban az ellen irányul, hogy az irodalmi-művészi alkotómunkát függetlenítsük a termelési kölcsönviszonyokra nézve közös szabályszerűségektől.

A társadalmi megrendelés elmélete az irodalmi-művészi alkotómunkának olyan felfogása ellen irányul, mely ezt bármilyen osztályérdekeken és feladatokon kívüli, vagy éppen felettük álló tevékenységként értelmezi.

A Polonszkij, Lvov-Rogacevcszkij stb. típusú marxisták sehogy sem tudnak boldogulni az úgynevezett „általános emberi tartalmú művészeti alkotások” problémájával. Fejtegetéseikben abból a helyes marxista gondolatból kiindulva, hogy minden művész kapcsolatban van valamelyik osztállyal, a továbbiakban meglepő következtetésre jutnak: a legzseniálisabb művészeti alkotásokra nem érvényes a formula, és vannak olyan művek, melyek nem valamely osztállyal, hanem közvetlenül az egész emberiséggel vannak kapcsolatban. És az is kiderül, hogy a legzseniálisabb alkotások valahogy ebbe a kategóriába tartoznak, míg a szorosan vett marxista formula a semmiben sem különösen jelentős tucattűvekre érvényes.

Ebből lesz azután egy igazán gyakorlati következtetés: ha zseniális író akarsz lenni, akkor szakíts osztályoddal és közvetlenül az egész emberiségnek írj. Ne egy osztály, hanem az egész emberiség érdekeit fejezd ki.

Ez hát az oka, hogy a Polonszkijok és Voronszkijok elméletének nagy sikere van a „szabad írók” körében, akik örülnek, ha nem az osztály szolgálatát, hanem a maguk független dolgát végezhetik, azt képzelve, hogy mindjárt az egész emberiséget szolgálják vele.

Az általános emberi műalkotás elmélete roppant előnyös azoknak az íróknak, akik a vezető osztály feladataiból sem akarnak részt vállalni, de az ellentétes osztály feladatait sem merik ellátni. Művészeti alkotásaikat létrehozván arról győzik meg az uralkodó osztályt, hogy az általuk elkészített művek azonos fokon szolgálják a különböző osztályokat.

Önmagukat nem az osztályharc cselekvő személyeinek, részeseinek tekintik, hanem természeti jelenségnek, ami miatt az osztályharc is folyik.

A társadalmi megrendelés elmélete ez ellen a hazug és ártalmas nézőpont ellen irányul. A társadalmi megrendelés elmélete hangoztatja, hogy az író a társadalmi küzdelemnek nem tárgya, hanem alanya, hogy nem lehetséges olyan állapot, melyben az író bármi olyat alkothatna, ami nem viseli magán saját társadalmi jegyét. Ha pedig ezt maga az író nem tudná, akkor erre műveinek kritikája kell hogy rávegye.

Polonszkij még egy kifogást emel a társadalmi megrendelés elmélete ellen: „mi lesz az újítókkal?”, mi lesz azokkal az emberekkel, akik szemben állnak a társadalmi ízléssel és olyan dolgokat alkotnak, amelyek nem kellenek a megrendelőnek, de amelyeket végül is elismernek majd?

Furcsa lenne, ha a lefisták, a társadalmi megrendelés elméletének megalkotói elfeledkeznének az újító szellemről. A lefisták eléggé kitapasztalhatták saját bőrükön, hogy mit jelent az uralkodó társadalmi ízlés ellen harcolni, s erre természetesen a társadalmi megrendelés teljesen pontos választ ad.

Az újító szellem csak akkor lehet társadalmilag jelentős, ha a kulturális uralomra még el nem jutott új osztály kérdéseire felel. Csak az olyan újító szellem, mely nem anarchista lázadásból, hanem azért lép fel az uralkodó ízlés ellen, mert az új osztály érdekeit és érzelmeit fejezi ki, ismétlem: csak az olyan újító szellem lehet társadalmilag értékes, és csak az olyan újító szellem formálhat igényt a későbbi elismerésre.

A társadalmi megrendelés elmélete ebben a funkciójában társadalmi szükségességének a lefisták által való tudatosítása.

A kettő közül az egyik: vagy anarchista különködésé fajul mindaz az újítás, mellyel a futuristák még a burzsoá rendszer idején jelentkeztek, vagy az az újító szellem annak a proletár kultúrának lesz a kifejezője, mely a burzsoá kultúra felváltására érkezik.

A lefisták egész fejlődése és gyarapodása abban áll, hogy – megőrizvén a burzsoá kultúrával folytatott harcuk lendületét – egyúttal igyekezzenek minél pontosabban kifejezni a munkásosztály eszméit és érzelmeit, elvetve mindent, ami anarchista különködéssel fenyeget. (. . .)

Polonszkij sehogy sem képes megérteni, hogy a lefisták egyrészt hogyan hangoztathatják, hogy az (írók) megrendelésre dolgoznak, másrészt pedig meg akarják őrizni az önállóságukat.

A dolog nyitja az, hogy a megrendelésről szólva a lefisták nem azt a megrendelést tartják szem előtt, melyet az osztály egyes képviselői adnak, vagy akár egyes intézmények, melyekben az osztály akarata jut kifejezésre, hanem ennek a társadalmi megrendelésnek az önálló értelmezéséről beszélnek, mely esetleg ellentmondhat az osztály egyes képviselőitől jövő valóságos megrendelésnek.

Pontosan azért van az, hogy a lefisták ragaszkodnak az önállóságukhoz, mert a lefistáknak nem mindegy, hogy kinek dolgoznak, nem mindegy, hogy a valóságos megrendelés egybevág-e lefista értelmezés szerinti társadalmi megrendeléssel? Az az önállóság tehát, amely már régóta ingerli Polonszkijt, nem egy társadalmi csoport, hanem egy olyan termelő kollektíva önállósága, melynek van bátorsága azt mondani a megrendelőnek, hogy maga sem tudja, mit akar rendelni.

Ha a Moszkvai Városgazdálkodási Hivatal Moszkva szépítése céljából szobrok és emlékművek készítésére szándékozna megrendelést adni, a lefisták pedig, visszautasítván ezt, az utak kikövezésére tennének javaslatot, akkor a lefisták és a Moszkvai Városgazdálkodási Hivatal nem két különböző társadalmi csoportként állnának szemben egymással, hanem mint azonos társadalmi természetű két csoport, melyek egymástól eltérően fogják fel osztályuk igényeit.

Így tehát a társadalmi megrendelés elmélete, amelyet csak nagy túlzással lehet elméletnek nevezni, minthogy nem alapozzák meg a helyességének igazolásához szükséges tudományos kutatások, és amelyet jobb „jelszónak” nevezni, az alábbi három alapvető tételben foglalható össze:

1. Nincs semmilyen úgynevezett „általános emberi író és általános emberi művészeti alkotás”. Mindazt, amit az irodalmár, az író, a művész készít, egy adott osztály javára készíti. Az íróknak és a művészeknek szilárdan és egyértelműen kell annak az osztálynak a társadalmi feladatát vállalniuk, amellyel együtt és amelynek a számára dolgoznak, annak érdekében, hogy társadalmi rendeltetésüknek megfeleljenek.

2. Semmiféle újítás nincs csak úgy „általában”. Minden irodalmi és művészeti előrelépést az határoz meg, hogy az új művészeti igényekkel rendelkező új osztály harcba kezd az uralkodó esztétikai ízlés ellen. Csak azoknak az újítóknak van társadalmi jelentőségük, akik kapcsolatban vannak ezzel az új osztállyal. Azok az újítók pedig, akiknek nincs ilyen kapcsolatuk az új osztállyal, megmaradnak a még mindig uralkodó osztályt szolgáló külön anarchistáknak.

3. Az irodalmi-művészeti alkotás természetét tekintve semmiben sem különbözik a többi termelési ágtól, önállósága pedig nem más, mint az egy osztályon belüli termelők önállósága.

Az irodalmi-művészeti értékek termelésének és fogyasztásának egy osztályon belüli kölcsönviszonya semmiben sem különbözik azoktól a viszonyoktól, melyek az összes többi közhasználatú termék termelése és fogyasztása között fennállnak.

Minden más – metafora, mint például az, hogy „A proletár és parasztírók ereikkel az anyaosztályhoz kötődnek és egyszerűen a kollektíva sejtjeinek tekintik magukat, akiknek a részéül e művészi gondolkodás és a kollektív tudat formákban való tükrözése jutott, és hogy szószólónak tudják magukat, amelyeken keresztül létrehozójuk, a kollektíva szól”. Mindez üres belletrisztika csupán, mely elhomályosítja a művész és az osztálya közti kölcsönviszonyok igazi értelmét.

A művész társadalmi jelentőségét nem az határozza meg, hogy milyen a származása, hanem azoknak a feladatoknak a társadalmi jelentősége, amelyeket maga elé tűz.

PJOTR KOGAN

A társadalmi megrendelésről

... Miért beszélünk éppen most a társadalmi megrendelésről? A dolog teljesen természetes. Korábban furcsa lett volna, ha a marxista gondolkodás, munkához látva az irodalom és a művészet területén, a két legkidolgozatlanabb területen nem haladt volna sorrendben a társadalmi megrendelés megelőzően. E gondolkodás feladata, hogy véglegesen tisztázza a „tisztázatlant” mindenütt, ahol megszokásból még tartja magát. Nincs semmi új a megrendelés elméletében. [. . .]

A társadalmi megrendelés elméletében csupán annyi az új, hogy burkolt megrendelés helyébe a nyílt megrendelést igyekszik állítani. De már ez sem kifejezetten új, mint Molière példáján is láhattuk. Egyszerűen csak szokatlan és kényelmetlen egyik percről a másikra az új megrendelő szállítójának nyilvánítani magunkat. Azt mondani: „Gyერzsavin hüen szolgálta költészetével Katalint.” [. . .]

Ha Molière, az abszolutizmus virágzása korának költője becsületes dolognak tartotta „őfsége” megrendeléseinek teljesítését, akkor miért is ne teljesíthetné a mai költő az élet új uralkodójának megrendeléseit? És ha Molière mindemellett nemhogy nem szakadt el attól az osztálytól, amelyet szolgált, sőt ellenkezőleg: szerves része volt, és éppen ezért teljesítette megrendeléseit olyan kiemelkedően, akkor ezt a jó példát, igaz, más címmel, de miért ne követhetnék a mi költőink is? Az a költő, aki magát a proletariátus szerves részének érzi, aki nem szemben áll vele, nem kívülről vizsgálja, hanem olyan költő, aki szervesen fogadja be a proletariátus világfelfogását, csak az olyan költő lehet egyedül megrendelésének igazi teljesítője.

GEORGIJ GORBACSOV

A társadalmi megrendelés és a szépirodalom a munkásállamban

A társadalmi megrendelés teljesítése egyáltalán nem tételezi fel a napi aktualitást (nem mindenkinek adatott meg, hogy tárcáiról legyen), még kevésbé csak azt, hogy kívülről bevitt eszmék megfogalmazója legyen (sokaknak vannak saját, akárha egyéni eszméi is, melyek egybeesnek a saját vagy egy közelálló osztály ideológiájának általános irányával). A művész, ha tudatosan benne, hogy társadalmi megrendelést teljesít, rossz dolgozó lesz, ha egy személy vagy személyek, intézmények, újságok, könyvek formájában „perszónifikálja” magának a megrendelőt. Saját magát kell (az alkotás kérdéseiben mértékadó) egyik megrendelőnek tekintenie. Kell, hogy – számolván osztálya vezetőinek tekintélyével, a tömegek érzelmeivel (ahogy Lenin 1917 júliusában az osztály akarátát felfogta, mikor a kenyérről volt szó) – maga gondolkodjék, érezzen, döntsön a legfelsőbb törvény, a forradalom érdekei előtti felelősségének teljes tudatában (saját művészi világlátásának és érzelmei és elképzelései szervezetének rendje szerint). A munkásosztály pártja éppen ezért ad íróinak elég nagy alkotói szabadságot.

Hogyan győződjék meg a művész önnön igazáról az olvasókkal, a kritikával stb. való konfliktusok esetén? A politikai célszerűség oldaláról az író szabadságát korlátozza a proletárhatalom, melyet távolról sem szabad azonosítani valamely apparátussal, a munkásállam „bürokratikus torzulásaira” gondolva; az eszmék és az eszközök alkalmasságát és életrevalóságát ellenőrzik a kritikai viták és a művészi formáknak az olvasó rokonszenvéért folytatott harca; a végleges megoldást a történelem hozza majd.

A proletárforradalom korának társadalmi megrendelését teljesíteni akaró művésztől ma a forradalom iránti tudatos elkötelezettség, saját felelősségének a tudata, bátorság, becsületesség, gondolkodásbeli józanság, a bonyolult helyzetben való eligazodási képesség, a forradalom igazi ősforrásával, a proletártömegekkel és az őket követő dolgozó parasztság tömegeivel való kapcsolat a követelmény, és ami a legfőbb: hogy „a fáktól lássa az erdőt”, ne essen kétségbe a forradalom néhány kudarcától, de ne is ringassa elégedettségbe magát az egyes elszigetelt eredmények láttán, melyek csupán másodrangú eredményei még a kommunizmus egész világon való győzelme felé alighogy csak megkezdett útnak.

De nemcsak a proletariátus, hanem a többi társadalmi réteg is bejelenti a maga társadalmi megrendelését és lehetőséget talál a megvalósítására. [...] Lehet, bár lenézvén a kispolgárt – nyáspolgárt engedni annak olcsó, a „kommunista utópiákra” és a proletariátus alkotómunkájára célzott szkepticizmusának és a kispolgár érzelmeinek szócsövévé és „szervezőjévé” lenni.

Irodalmunk, mint minden osztálytársadalom irodalma, összességében teljesíti az egymással harcoló társadalmi rétegek „megrendeléseit”. Ezért nem marad abba itt sem az osztályharc, mely hangot kap és előtör többek között ebben a társadalmi megrendelésről folytatott vitában is.

Z. S T E J M A N

A „társadalmi megrendelés” vitájához

Mit értünk a társadalmi megrendelés fogalmán? Mindenekelőtt szükségesnek tartjuk, hogy visszautasítsunk minden lehetséges szemrehányást arra vonatkozóan, hogy a társadalmi megrendelés elméletének valamilyen köze is lenne az adásvétel lefista elméletéhez. Már Marx megírta a *(Neue Rheinische Zeitung)*ban, hogy „A sajtó legelső szabadsága abban áll, hogy ne ipar legyen”.² Plehanov a „A művészet reakciós papjai és A. V. Sztarn úr” című cikkében haragos gúnnyal támadt és kategorikusan tiltakozott a nihilistákról paszkvillusokat *rendelő* „Russzkij vesztnyik” módszerei ellen. A társadalmi megrendelés elmélete, melyet védtek és védelmeznek ma is a naposztvisták, egyáltalán nem azt jelenti, hogy a művészet árujellegét konstatáljuk. Korábban már rámutattunk, hogy a művész függ saját közegétől, és mint Kautsky mondja, saját korának társadalmi szükségleteitől is. Az író a műveiben mindig annak az osztálynak a nézőpontját képviseli, amelyhez tartozik és amelynek a szokásaiban nevelkedett. Ha pedig ez az osztály a győzelmes osztály, mely az egész társadalmat vezeti, és ennek a társadalomnak a haladó eszméit fejezi ki, akkor az ehhez az osztályhoz tartozó író természetesen annak az időnek a társadalmi igényeit elégíti ki, vagy más szavakkal: saját *korának* társadalmi megrendelését teljesíti. A proletárirók számára a kor társadalmi megrendelésének teljesítése és osztályuk ideológiájának kifejezése elválaszthatatlanul és szervesen egy és ugyanazon dolog. [...]

Egységes társadalmi megrendelés nincs. A kispolgár együtt rendel a proletárral. De a győztes osztály társadalmi igényei jelentik az egyedül méltó megrendelést, ami szovjet íróknak adható. A proletariátus megrendelését teljesítve az író a kor igényeit elégíti ki a szó legszebb értelmében. Semmi „titokzatos” nincsen ebben. A misztika és a metafizika akkor kezdődik, amikor az „ismeretlen utak” kérdése felmerül. [...]

ISZAAK NUSZINOV

Állandó és változó nagyságrendek az irodalomban

Az irodalom mindig társadalmi megrendelést teljesített. Az osztályukkal együtt felnövekedett írók az irodalom frontján mindig saját osztályuk közös ügyét szolgálták. Ebben és csak ebben az értelemben az irodalom mindig teljesített társadalmi megrendelést. Nem kívülről kapott feladatokat, hanem belül vállalt magára a harc nehézségeiből.

²Marx: Sajtószabadság. Marx-Engels: Művészetről, irodalomról. Bp., Kossuth K., 1966, 666.

Más esetben, ha a kizsákmányoló osztállyal volt kapcsolatban és szembetalálta magát a kizsákmányolt osztállyal, kijelentette: Az én dolgom más, én osztályok fölött való vagyok.

Ha saját osztálya erkölcsi igazát feltétlennek tudta, nyíltan beszélt a kard és a toll egységéről.

De mindig osztályuk társadalmi ügyét szolgálták.

Aztán jött az utolsó osztály: a proletariátus.

Morális igazsága kétségbevonhatatlan.

Legfőbb ellenségeinek nem maradt más lehetősége, mint életre-halálra megküzdeni vele.

A Hippuszoknak, Bunyinoknak többé nincs értelme az osztályonfelüliség frázisa mögé bújniuk: nem fog segíteni rajtuk. A társadalmi ellentétek teljesen nyilvánvalóak. Nyíltan hirdetik hát: mi a villák, a tulajdon, „az irántatok érzett vad gyűlölet” hívei vagyunk.

A győztes osztályok íróinak még kevésbé kellett álcázni magukat. A fiatal osztályok írói sohasem tették ezt. A proletárirók, a marxista kritikusok ezt hirdették: Mi a győzelem akarása vagyunk.

A döntő harc körülményei között a közbülső csoportok nem mondhatták: ezek és azok ellen vagyunk. Választaniuk kellett. És a proletariátushoz közel álló társadalmi csoportok írói kinyilvánították:

Készek vagyunk társadalmi megrendelések teljesítésére, készek vagyunk arra, hogy akaratunkat a tiéteknek rendeljük alá.

De nem könnyű akármely társadalmi csoportnak sem elvetni saját társadalmi akaratát. Ennek eredménye a forradalom irodalmi szolgálatának sokszínűsége: a jobboldali útítársaktól Majakovszkijig és Azsejevig, Marietta Saginyan panaszaitól: mi majd teljesítjük társadalmi megrendeléseket, csak hagyjátok, hogy lélegzethez jussunk („Az író beteg”) egészen a mechanikus lefista tűzkészültségig, hogy ők majd „megszervezik a dolgot”, de nem „meghitt gondolatokkal és érzelmekkel”, „élményekkel”, hanem Rodcsenko fotóapparátusán.

De csupán ezen az úton nem juthatunk messze, és a különleges megrendeléseket nem teljesíthetjük.

Valóban, a lefisták akárhogy sietnek, a krónikát nem ők írják tovább. És ha rögzítenek is kisebb állandó nagyságrendeket, valamit egy-egy kampány megvalósítása érdekében, vagy néha valami jelentőset csinálnak is, az állandó nagyságrend – a képi megformálás – erejükön felül áll. Nevüket csak a jelen könyve jegyzi fel. Korunk könyvéből már hiányozni fognak.

VALERI JAN PEREVERZEV

A társadalmi megrendelés elméletéről

Vannak kísérletek, hogy – akár fenntartásokkal is – de valahogy megvédjék a társadalmi megrendelésnek ezt a hírhedt elméletét, akár archív jelleggel, miszerint a társadalmi megrendelés terminus valamikor feltétlenül hasznos szolgálatot tett volna. Én nem hiszem, hogy bármikor is hasznos lett volna; mind elméletileg, mind gyakorlatilag mindig is ártalmas volt.

Azt mondják, hogy a társadalmi megrendelés terminusnak társadalmilag hatékony, kötelező jellege van, mely egyúttal pozitív oldalát is jelenti, és bizonyos mértékig igazolja ennek az ideológiai tudományokban elméletileg teljesen megalapozatlan terminusnak a használatát. Ám ha ezt a társadalmilag hatékony, kötelező jelleget vesszük figyelembe, akkor helyesebb lenne, ha nem a társadalmi megrendelés elméletét alkotnánk meg, hanem marxista következetességgel a társadalmi parancs (prikaz) elméletét, sőt még pontosabban az osztályparancs elméletét. Egy ilyen elméletet el tudnék fogadni, marxista módon meg tudnám alapozni, és kitűnően megérteném, hogy miről van szó. De a társadalmi megrendelés elmélete egyáltalán nem ugyanaz, mint a társadalmi parancs elmélete. Az osztályparancsnak az ideológiai élet marxista felfogása az alapja, míg a társadalmi megrendelésé idealista. Olyannak felfogni az ideológiai értékek fogyasztója és alkotója közti viszonyt, mint amilyen a megrendelő és az ártermelő között áll fenn, a materialista terminológiától eltekintve az ideológiai alkotómunka teljesen idealista elképzelését jelenti.

Mit jelent a megrendelés? Milyen kölcsönviszonyok vannak a megrendelő és a megrendelés teljesítője között? Kétoldalú szerződés ez, melyben a megrendelés teljesítését a megrendelőnek az a kívánsága szabja meg, hogy a neki kellő dolgozhoz jusson, másfelől pedig az ártermelőnek a kívánsága, hogy megcsinálja. A megrendelés elmélete ideológiailag azon az előfeltételezésen nyugszik, miszerint ahhoz, hogy a megrendelő a neki megfelelő ideológiát kapja, az az általa kifejezésre juttatott kívánságtól és az ideológia alkotójának attól a kívánságától függ, hogy megcsinálja. Hova lett akkor a materialista tanítás az ideológiának a lét által való meghatározottságáról? Egy szó sincs róla, teljesen eltűnt valahova. El kell vetnünk a társadalmi megrendelés elméletét, mert ezt követeli a társadalmi meghatározottságnak a költői műalkotás társadalmi determináltságának marxista elmélete, amellyel ez sehogyan sem vág egybe. És ez nem azt jelenti, hogy passzívan álljunk az élettől társadalmilag determinált, törvényszerűen kialakuló irodalom előtt. Egyáltalán nem! Ellenkezőleg, ebből a determináltságból kiindulva teljesen értelmes aktivitást fejthetünk ki, igazi tudományosan szervezett irodalompolitikát alakíthatunk ki. De ismételjük: ebből az elméletünkéből nem a társadalmi megrendelés gyakorlata, hanem a társadalmi parancs gyakorlata következik. Annak az osztálynak, amely saját irodalomra tart igényt és amely tudja, a kulturális történeti folyamat társadalmi determináltságára támaszkodva, hogy az adott pillanatban az új kultúrának ő az építője, hogy a történelem őt a kulturális előrehaladás vezérévé tette, megvan minden alapja arra, teljes joga van rá, hogy az új kultúráért folytatott harc során parancsokat adjon. [. .]

A társadalmi megrendelés álláspontjában nincs semmi a materializmusból. Mi egyáltalán nem adunk megrendelést sem a lefistáknak, sem a vappistáknak, mi, a hatalom birtokosai, egyszerűen megparancsoljuk, hogy azok énekeljenek, akik a szükséges dalokat tudják énekelni és hallgassanak azok, akik így énekelni képtelenek. Mi ezt azért parancsolhatjuk meg, mert mi képviseljük a dolgok objektív menetét, mert a történelmet mozgató anyagi erők a mi kulturális törekvéseink biztosítékát jelentik.

NYIKOLAJ ZAMOSKIN

Társadalmi megrendelés?

A „társadalmi megrendelés” szabad szókapcsolat és ez adja baját. Csak nem érzik. Poémát is lehetne írni róla. Megsemmisíteni a tudatban rögződött formulát, mozdulatlan testét arrébb lökni, és akkor feltárná átvitt, izgalmas jelentése a maga egész sokszínűségében és frissességében. Sem a „lefisták”, kik a rendíthetetlen tény piedesztáljára emelték, sem a nyomokon kullogó naposztovisták, kik mint fétist tömjénezik, nem vették észre a „társadalmi megrendelés” oldal- és hosszanti vonalait és átlóit.

Mit tartalmaz a mi hármas kérdésünk?

a) A „társadalmi megrendelés” tautologikus jellege miatt nem fogható el, mivel erőltetett analógiája (s mint ilyen, egy sor indokolhatatlan fokon át véghezvitt következtetés) az adásvételnek és megengedhetetlen összekeverése a mennyiségi tényeknek saját minőségi tartalmukkal. (A mennyiségnek minőségbe vagy megfordítva való átmenetében nincs semmiféle „összekeverés”).

b) A „társadalmi megrendelésnek” a rejtett tautologikus jelleg miatt nincs értelme, azaz semmit sem magyaráz meg, és a „napi aktualistást” a „teremtés remekévé” avatja.

c) Ennek a fogalomnak a formális merevsége miatt, mely szükségszerűen bekövetkezik, ha a dialektikus logikát szándékosan mellőzik, elvész a „társadalmi megrendelés” költői értelme, mivel poétika nélkül a dialektikában nem lehet boldogulni. Jobb, ha nem „megrendelésről”, hanem „utasításról” (szakaz) beszélünk.

Válasz a kritikusoknak. (Zárszó)

A „társadalmi megrendelés”-nek két változatát kell megkülönböztetnünk. Az első, az elméleti, arra törekszik, hogy igazolja valamely társadalmi „nyomás”, „akarat”, korparancs létezését.

A másik változat nem „társadalmi”, hanem „reális” értelemben fogja fel a „megrendelés”-t. Irodalmi életünkben gyakorlatilag ez a második az uralkodó. A volt burzsoá költők, esztéták, bohémek, nihilisták, kényeskedők és az egyszerűen tehetségtelen semmirekellők furakodva, egymás sarkára hágva, fulladozva, zihálva sietnek, rohannak az új „társadalmi megrendelő”-nek kedvére tenni, ódákat, üdvözlő beszédeket, „vonalas” (60 éves) regényeket, hősi elbeszéléseket, ideologikus novellákat fabrikálnak, hazudoznak, hozsannáznak és ripacszkodnak a „társadalmi megrendelés” égiske alatt. De mindezt felületesen, ösztintétlenül csinálják, nem az „így kell írni” szerves igényéből, hanem egy másfajtaból, a nyíltan „anyagi” jellegű megfontolásokból. A „társadalmi megrendelés”, „ideológiailag” szentesítette a ripacszkodást, az irodalmi talpnyalásra, a hamisítványgyártásra való jogot . . .

. . . Ő, magától értetődik: az ellen nem vagyunk, hogy az írók és a művészek „szolgálják” a proletariátust és teljesítsék az általa megszabott „feladatokat”. Mi mellett vagyunk viszont, hogy ezt a szolgálatot a „lelkismeret” és ne a „félelem” szülje. Hogy ezt a munkát ne befolyásolja az a tény, hogy e proletariátus kezében vannak a pénz és a kiadók. Ennek a körülménynek persze igen nagy a jelentősége a művészek és az írók számára. Ugyanakkor azonban végzetes lenne a szovjet kultúrára nézve, ha ez a motívum fő szerephez jutna abban, hogy a mi művészetünk a proletariátus szolgálatába szegődik. Azt akarjuk, hogy ez az átállás ne emiatt az egy körülmény miatt történjék meg. Ez csupán az írók és a művészek egyszerű „alkalmazkodását” jelentené, nem pedig őszinte átállásukat a proletariátus oldalára. És a proletariátus éppen az ilyen őszinte, becsületes, és nem a „társadalmi megrendelés”-sel álcázott átállást akarja.

Nyilvánvaló, hogy a kiadók és a pénz, de általában véve is az államhatalom ereje nagy hatást gyakorol a művészet fejlődésére. Ez a nyomás felerősíti a művészeknek és íróknak a proletariátus felé való áramlását. De éppen ebben rejlik a veszélye is: gyakorlatilag azzal fenyeget, hogy a szovjet művészetet elárassztják a szó szerinti értelemben véve „megrendelésre” írott hamisítványok. Való igaz: az ilyen hamisítványokból nincs is hiány.

A politikai és gazdasági hatalomnak a művészetre gyakorolt befolyását nem lehet tagadni. De elméleti szinten meg kell értenünk, hogy az új osztályoknak a művészet fejlődését kiváltó hatása nem megy pusztá kényszerítéssel, pontosabban: nem ez az új osztály hatásának a legfőbb ösztönzője. Nem az adja az erőt, hogy a művész és az író anyagilag függ a proletariátustól. Ez megkönnyíti az átállást, de nem feltétele neki. Az erő az, hogy miután megszerezte a hatalmat, megváltoztatta a társadalmi viszonyokat, az új osztály a termelési viszonyok megváltoztatásának kifejezője lesz. Miután átszervezi a társadalmat, új életformákat teremt. Az új osztály eljövételével megsemmisül a régi élet, régi társadalmi viszonyok, új élet és új életformák keletkeznek. Éppen ezeknek az új életviszonyoknak, új formáknak, új intézményeknek, új rendnek, új fogyasztóknak, új társadalmi, politikai és egyéb tényezőknek a megjelenése alakítja ki az új képet, változtatja meg a társadalmi ember pszichikumát, ízlését, nézőpontját, hajlamait. És pontosan itt, ezeknek a társadalmi viszonyoknak a megváltozása során, az új társadalmi pszichológia mélyeiben zajlik le a művészek és az írók áttérése az új nézőpontra. Éppen itt szűnnek meg egyes esztétikai formák és keletkeznek mások. A megváltozott társadalmi viszonyok közepette születik meg az új művészet, nem pedig annak következtében, hogy új „megrendelő” tűnt fel, nem amiatt, hogy erre a „szolgálatra” az osztály „megrendelésének” teljesítésére teoretikusok jöttek, hanem azért, mert a művészet belső fejlődése és a társadalmi viszonyok megváltozása a legmélyebben lezajló molekuláris folyamatok eredményeképpen a művészeket az új világlátásra, új pszichológiára, új nézőpontokra, és így egyúttal művészi eljárásokra is indítja. Így aztán itt „társadalmi megrendelés”-ről, a „burkolt” megrendelésnek „nyílt” megrendeléssel való felcsereléséről beszélni annyi, mint az események értelmét vulgarizálni és ezzel párhuzamosan „elméletileg” is igazolni azt az íróréteget, mely külső impulzusoktól indított, az irodalmat nem gazdagítja, semmiféle újat nem talál ki, az új osztály számára semmi haszna nincs, ezzel szemben csupán vizsálty szít, „honorárium-, kiadó-, és pénzhajszát” folytat, és végső soron a ponyvatermékek özönét zúdítja ránk, amely még a jövőendő televíziófdjének sem alkalmas. . .

Gondolnivaló: nincs semmi szükség arra, hogy a „megrendelés” szót az „utasítás” vagy a „parancs” szavakkal váltsuk fel. Nem egy szerző javasolta ezt – minden előzetes megbeszélés nélkül. Természetes, hogy az élő beszédben olyan megjelöléseket használhatunk, amilyen csak tetszik. A mindennapi szóhasználat gazdag az ilyen szavakban: néha hasznosak ezek, gyakorta azonban beszennyezik a nyelvet. Mi viszont a művészi alkotótevékenység tudományos felfogásáról beszélünk, egy olyan „szó”-ról, amely mögött egy egész elméleti rendszer húzódik meg. Ebből a szempontból sem megrendelésre, sem utasításra, sem parancsra nincs szükségünk. Lényegében semmi újat nem tesznek hozzá a művész és az osztály viszonyáról vallott felfogásunkhoz, legfeljebb apropóul szolgálhatnak hamis és vitatható értelmezésekhez. Éppen ugyanez történt a „társadalmi megrendelés”-sel is. Ez a sorsa minden olyan új szónak, melyet véletlen, személyes természetű okok szültek, s nem az a szerves igény, hogy valamely új tartalmat, új fogalmat fejezzünk ki vele.

(Bazsó Márton fordításai)

.

BIBLIOGRÁFIA

Válogatásunk – természetesen – nem öleli fel a 20-as évek szovjet irodalomtudományának egész gazdagságát. Összeállításunkba nem került be számos magyarul már megjelent, illetve a közeljövőben megjelenő írás ebből az időszakból. Ezért az alábbiakban, olvasóink tájékozódásának megkönnyítése érdekében felsoroljuk a legfontosabb publikációkat.

Ezek sorában első helyre kívánczik a *Helikon VF* 1966. 1–2. száma. Irányzatok és csoportok az 1920–1930-as évek szovjet irodalmában.

Ugyancsak a *Helikon VF*-ben olvasható:

P. N. Szakulin: Az orosz irodalom története (1966/4)

V. F. Pereverzev: A marxista irodalomtudomány nélkülözhetetlen előfeltételei (1966/4)

N. J. Jefimov: Irodalom és szociológia (1966/4)

O. Brik: Brjuszov Lenin ellen (1967/2)

M. Bahtyin: A szó a regényben (1967/3–4)

M. Bahtyin: A prózai szó típusai (1973/2–3)

K. P. Florenszkij: A szó szerkezete (1973/2–3)

V. M. Zsirmunszkij: A poétika feladatai (1974/3–4)

J. Tinyanov: Az óda mint szónoki műfaj (1977/1)

További három tanulmány a *Strukturalizmus* (Európa, 1971) című, kétkötetes válogatásban jelent meg:

V. J. Propp: Transzformációk a varázsmesében

J. Tinyanov: A konstrukció fogalma

B. Ejhenbaum: A tragédiáról és a tragikumról

J. Tinyanov Az irodalmi tény c. tanulmányát a *Valóság* 1976/3. száma közölte.

A magyar könyvkiadás is igyekszik kielégíteni a 20-as évek szovjet irodalomtudományának eredményei iránt megnyilvánuló érdeklődést. Eddig a következő alapvető kötetek láttak napvilágot:

V. Sklovszkij: A széppróza (Gondolat, 1963)

B. Ejhenbaum: Az irodalmi elemzés (Gondolat, 1974)

V. J. Propp: A mese morfológiája (Gondolat, 1975)

M. Bahtyin: A szó esztétikája (Gondolat, 1976)

Előkészületben van az Akadémiai Kiadónál *A szláv strukturalizmus* című válogatás, mely az orosz formalizmus több alapvetően fontos tanulmányát – Sklovszkij, Ejhenbaum, Tinyanov, Jakobszon, Tomasevszkij, Larin, Peskovszkij, Brik és mások írásait – tartalmazza, valamint a Gondolat Kiadónál egy önálló Tinyanov kötet.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA A 20-AS ÉVEK SZOVJET IRODALOMTUDOMÁNYÁBÓL

I. Bibliográfiai mutatók

- И. Я. Айзеншток, И. Я. Каганов*: Указатель работ по поэтике на русском языке (вышедших с 1900 по 1922). В кн.: Р. Мюллер–Фрейенфельс: Поэтика. Харьков, 1923.
- А. В. Багрий*: Литературные поминки (Библиографические заметки), (перечень литературы по вопросам методологии истории литературы и поэтики за годы 1919–1923), Изд. Горского Инст. Нар. Образ. т. I. Владикавказ, 1923.
- А. В. Багрий*: Формальный метод в литературе (Библиография), т. I. Влфдикавказ, 1924, т. II. Баку, 1927.
- Литература по вопросам поэтики за годы 1918–1923., Бюллетень Литературы и Жизни, 1924, кн. II.
- Г. Винокур*: Новая литература по поэтике, «Леф», 1923, № 1.
- А. А. Смирнов*: Новейшие русские работы по поэтике литературной методологии, «Атеней», I–II. 1924.
- И. В. Владиславлев*: Вопросы поэтики. В кн.: Русские писатели. Опыт библиографического пособия по новейшей русской литературе. Л., 1924.
- С. Д. Балухатый*: Указатель новейшей избранной литературы по поэтике, В кн.: Б. Томашевский: Теория литературы. Л., 1925. (также в изд. 3., Л., 1927., изд. 4, Л., 1928., изд. 5, Л., 1930.)
- А. И. Белецкий, Н. Л. Бродский, Л. П. Гроссман, И. Н. Кубиков, В. Л. Львов–Рогачевский*: Новейшая русская литература. (Критика–Театр–Методология) Темы. Библиография, Иваново–Вознесенск, 1927.
- И. В. Владиславлев*: Литература великого десятилетия (1917–1927). Художественная литература. Критика. История литературы. Литературная теория и методология. Том. I. М. Л., 1928.
- С. Д. Балухатый*: Теория литературы. Аннотированная библиография. I. Общие вопросы, Л., 1929.
- Р. С. Мандельштам*: Марксистское искусствознание. Библиографический указатель литературы на русском языке. Под ред. Н. Пиксанова, М.–Л., 1929.

II. Művek

1914

В. Шкловский: Воскрешение слова. П., 1914.

1916

Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Пг., 1916–1917.

Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1916–1917.

192

1917

- А. Белый*: Жезл Аарона (О слове в поэзии). В сб.: «Скифы» I. Пг., 1917.
О. Брик: Звуковые повторы. In: Сборники по теории поэт. яз. Вып. II. 1917.
В. Шкловский: Искусство как прием. In: Сборники по теории поэт. яз. Вып. II. 1917.

1918

- Б. Томашевский*: Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина». В кн.: Пушкин и его современники. Пгр., 1918, стр. 131–143.

1919

- Поэтика*: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.
В. Шкловский: Потехня. In: Сборники по теории поэт. яз. Пг., 1919.
Б. Эйхенбаум: Как сделана «Шинель» Гоголя. В сб.: Поэтика. Пг., 1919.
Р. Якобсон: Футуризм, «Искусство», 1919, № 7.
Л. Якубинский: О поэтическом глоссемосочетании. В сб.: Поэтика. Пг., 1919.

1920

- В. Жирмунский*: Два направления современной лирики, «Жизнь Искусства», 1920, № 338.
В. Жирмунский: Поэзия как искусство слова, «Жизнь Искусства», 1920, № 607.

1921

- Сб. ст. «Памяти А. Н. Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти», Изд. Отд. рус. яз. и слов. Рос. АН. 1921.
В. Виноградов: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос», «Начала», 1921, № 1.
В. Жирмунский: Задачи поэтики, «Начала», 1921, № 1.
В. Жирмунский: Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.
Ю. Тынянов: Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг., 1921.
Г. Шенгели: Трактат о русском стихе. Одесса, 1921.
В. Шкловский: Развертывание сюжета. Пг., 1921.
В. Шкловский: «Тристам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921.
В. Шкловский: Розанов. Пг., 1921.
Р. Якобсон: Новейшая русская поэзия. набросок первый. Велимир Хлебников. Прага, 1921.

1922

- Сб. «Г. В. Плеханов и искусство». (Вступ. ст. Л. Аксельрод и В. Фриче) М., 1922.
А. Белый: Поэзия и слово. Пг., 1922.
В. Виноградов: О символике Ахматовой. Альм. «Литературная мысль», вып. I. Пг. 1922.
А. Горнфельд: Формалисты и их противники, «Литературные записки», 1922, № 3.
А. Горнфельд: Пути творчества. Статьи о художественном слове. Пг., 1922.
В. Переверзев: Творчество Достоевского. М., 1922.
А. Реформатский: Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.
П. Флоринский: Символическое описание. В сб.: «Феникс», кн. I. М., 1922.
В. Фриче: Социальное значение искусства, «Молодая гвардия», 1922 № 1–2, 1922 № 4–5.
Г. Шпет: Эстетические фрагменты. I. Пг., 1922.
Г. Шпет: Театр как искусство, «Мастерство театра», 1922, № 1.
Б. Эйхенбаум: Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922.

1923

- Русская речь*. Сборник под ред. Л. В. Щербы. Пг., вып. I, 1923.
А. Белецкий: В мастерской художника слова. Харьков, 1923.

- Б. Арватов: Язык поэтический и язык практический (к методологии искусствознания), «Печать и революция», 1923, № 7.
- Б. Арватов: Синтаксис Маяковского, «Печать и революция», 1923, № 1.
- О. Брик: Так называемый «формальный метод», «Леф», 1923, № 1.
- В. Виноградов: О задачах стилистики (Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума»), В сб.: Русская речь, Пг., вып. I, 1923.
- Г. Винокур: Новая литература по поэтике, «Леф», 1923, № 1.
- Г. Винокур: Футуристы — строители языка, «Леф», 1923, № 1.
- Г. Винокур: Поэтика. Лингвистика. Социология. (Методологическая справка), «Леф», 1923, № 3.
- В. Жирмунский: К вопросу о «формальном методе». (Вступ. ст. к кн.: О. Вальцель, Проблема формы в поэзии. Пг., 1923.)
- В. Жирмунский: Рифма, ее история и теория. Пг., 1923.
- Б. Ларин: О разновидностях художественной речи. (Семантические этюды) В сб.: Русская речь, вып. I, 1923.
- Д. Н. Овсянников—Куликовский: Теория поэзии и прозы. М.—Пг., 1923.
- Н. Пиксанов: Новый путь литературной науки, «Искусство», 1923, № 1.
- П. Сакулин: К вопросу о построении поэтики, «Искусство», 1923, № 1.
- А. А. Смирнов: Пути и задачи науки о литературе, «Литературная мысль», II, Пг., 1923.
- Б. Томашевский: Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923.
- Б. Томашевский: Литература и биография, «Книга и революция», 1923, № 4.
- В. Фриче: Очерки социальной истории искусства. М., 1923.
- В. Шкловский: Ход коня. Москва—Берлин, 1923.
- В. Шкловский: Литература и кинематограф. Берлин, 1923.
- Г. Шпет: Эстетические фрагменты. Вып. II—III, Пг., 1923.
- Г. Шпет: Проблемы современной эстетики, «Искусство», 1923, № 1.
- Б. Эйхенбаум: Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923.
- Р. Якобсон и П. Богатырев: Славянская филология в России в годы войны и революции, «ОПОЯЗ», Берлин, 1923.
- Р. Якобсон: О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.
- Л. Якубинский: О диалогической речи, В сб.: Русская речь, вып. I, Пг., 1923.
- А. Цейтлин: Марксисты и формальный метод, «Леф», 1923, № 3.

1924

- Задачи и методы изучения искусства. Сб. статей. Пг., 1924.
- „Дискуссия о формальном методе” (Б. Эйхенбаум, П. Сакулин, С. Бобров, А. Луначарский, П. Коган, В. Полонский), «Печать и революция», 1924, № 5.
- А. Воронский: Искусство как познание жизни и современность. Иваново-Вознесенск, 1924.
- А. Воронский: Искусство и жизнь. Сборник статей. М.—Л., 1924.
- М. Григорьев: Введение в поэтику. М., 1924.
- А. А. Смирнов: Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии, В сб.: „Атеней”, 1—2, 1924.
- А. Скафтымов: Поэтика и генезис былин. Москва и Саратов, 1924.
- Ю. Тынянов: Литературное сегодня, «Русский современник», 1924, № 1.
- Ю. Тынянов: О литературном факте, «Леф», 1924, № 2 (6).
- В. Шкловский: Андрей Белый, «Русский современник», 1924, № 1.
- Б. Эйхенбаум: Вокруг вопроса о формалистах, «Печать и революция», 1924, № 5.
- Б. Эйхенбаум: Лермонтов. Л., 1924.
- Б. Эйхенбаум: Сквозь литературу. Сборник статей. Л., 1924.
- Б. Энгельгардт: А. Н. Веселовский, Л., 1924.
- Л. Троцкий: Формальная школа в поэзии. В кн.: Литература и революция. М., 1924.

1924

Ю. Тынянов: Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

В. Жирмунский: Байрон и Пушкин. Л., 1924.

1925

Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в двух томах. (Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского . . .), Том I—II. М.—Л., 1925.

Проблемы поэтики. Сб. статей под ред. В. Я. Брюсова. М.—Л., 1925.

С. Аскольдов: Форма и содержание в искусстве слова, «Литературная мысль», III. Л., 1925.

Н. Бухарин: О формальном методе в искусстве, «Красная Новь», 1925, № 3.

В. Виноградов: Гоголь и натуральная школа. Л., 1925.

В. Виноградов: О поэзии А. Ахматовой (Стилистические наброски). Л., 1925.

Г. Винокур: Культура языка. М., 1925. (изд. 2, испр. и доп. М., 1929.)

А. Воронский: Фрейдизм и искусство, «Красная новь», 1925, № 7.

Л. Гроссман: Поэтика Достоевского. М., 1925.

В. Жирмунский: Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925.

Г. Лелевич: К вопросу о методологических задачах историка литературы, «Печать и революция», 1925, № 5—6.

П. Медведев: Ученый сальеризм (о формальном методе), «Звезда», 1925, № 3.

В. Переверзев: Ф. М. Достоевский. М., 1925.

А. Пешковский: Сборник статей. Л., 1925.

Г. Поспелов: К проблеме формы и содержания, «Красная новь», 1925, № 5.

Г. Поспелов: О методах литературной науки, «Красная новь», 1925, № 9.

П. Сакулин: Методологические задачи историка литературы, «Печать и революция», 1925, № 1.

П. Сакулин: Социологический метод в литературоведении. М., 1925.

Б. Томашевский: Формальный метод (Вместо некролога). В сб.: Современная литература. Л., 1925.

Б. Томашевский: Теория литературы. Поэтика. Л., 1925.

В. Фриче: Фрейдизм и искусство. Доклад и прения, «Вестник Комкадемии», 1925, № 12.

Г. Шенгели: О лирической композиции. В кн.: Проблемы поэтики. М., 1925.

В. Шкловский: О теории прозы. М., 1925. (Изд. 2, М., 1929.)

Б.-Эйхенбаум: О. Генри и теория новеллы, «Звезда», 1925, № 6.

Б. Ярхо: Границы научного литературоведения, ч. I, «Искусство», 1925, № 2.

1926

Поэтика. Временник Отдела Словесных Искусств Гос. Инст. Истории Искусств, I. Л., 1926.

Русская проза. Сб. под ред. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. (Гос. Инст. Ист. Искусств, Вопросы поэтики, VIII.)

Л. Аксельрод: Методологические проблемы искусства, «Красная новь», 1926, № 6, 7, 12.

В. Виноградов: Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.

А. Вознесенский: Поиски объекта (К вопросу об отношении социологического метода к «формальному», «Новый мир», 1926, № 6.

В. Волошинов: Слово в жизни и слово в поэзии (К вопросам социологической поэтики), «Звезда», 1926, № 6.

М. Григорьев: Понятия материала и приема в теории литературы, «Звезда», 1926, № 2.

В. Келтуяла: Историко-материалистическое изучение литературного произведения, Л., 1926.

И. Маца: Искусство современной Европы. М.—Л., 1926.

П. Медведев: Социологизм без социологии (о методологических работах Сакулина), «Звезда», 1926, № 2.

В. Переверзев: Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1926.

- Г. Поспелов: К постановке проблемы жизни и смерти поэтических фактов, «Красная новь», 1926, № 1.
- П. Сакулин: Социологический метод в литературоведении, «Вестник Комакадемии», 1926, № 1.
- Ю. Тынянов: Архаисты и Пушкин. В кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926.
- В. Фриче: Проблемы социологической поэтики, «Вестник Комакадемии», 1926, № 17.
- В. Фриче: Социология искусства. М.—Л., 1926.
- В. Шкловский: Третья фабрика. М., 1926.

1927

- Поэтика. Временник Отдела словесных Искусств Гос. Инст. Истории Искусств, II—III. 1927.
- Художественная форма. Сб. статей под ред. А. Г. Циреса. Изд. Гос. Акад. Худ. Наук, М., 1927 (Труды ГАХН, Философское отд. Вып. I.)
- Русская речь. Новая серия 1. Под ред. Л. В. Щербы. Л., 1927.
- ARS POETICA I. Сб. статей под ред. М. А. Петровского. Изд. Гос. Акад. Худ. Наук, М., 1927.
- Поэтика кино. Сб. статей. М.—Л., 1927.
- «Диспут о формальном методе», «Новый леф», 1927, № 4.
- Б. Арватов: О формально-социологическом методе, «Печать и революция», 1927, № 1.
- О. Брик: Ритм и синтаксис, «Новый леф», 1927, № 3—6.
- В. Виноградов: Про теорию литературных стилей, «Жизнь и революция», 1927, № 1.
- В. Виноградов: К построению теории поэтического языка. В сб.: Поэтика. Л., 1927.
- Г. Винокур: Критика поэтического текста. М., 1927.
- Г. Винокур: Биография и культура. М., 1927.
- А. Горнфельд: Муки слова. М.—Л., 1927.
- М. Григорьев: Кризис формализма, «Печать и революция», 1927, № 8.
- Л. Гроссман: Борьбы за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1927.
- А. Губер: Структура поэтического символа. В сб.: Художественная форма. М., 1927.
- Н. Ефимов: Социология литературы, Смоленск 1927.
- И. Иоффе: Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. Л., 1927.
- Б. Ларин: О лирике, как разновидности художественной речи (Семантические этюды). В сб.: Русская речь. Л., 1927.
- Б. Ларин: Учение о символе в индийской поэтике. В сб.: Поэтика II, Л., 1927.
- А. Лосев: Диалектика художественной формы. М., 1927.
- В. Полянский: Литературоведение и марксизм, «Под знаменем марксизма», 1927, № 5.
- П. Сакулин: Теория литературных стилей. М., 1927.
- Ю. Тынянов: Вопрос о литературной эволюции, «На литературном посту», 1927, № 10.
- Ю. Тынянов: Ода как ораторский жанр. В сб.: Поэтика III. Л., 1927.
- У. Фохт: Проблематика современной марксистской литературы, «Печать и революция», 1927, № 2.
- В. Фриче: Фрейдизм и искусство, «На литературном посту», 1927, № 4.
- В. Шкловский: В защиту социологического метода, «Новый леф», 1927, № 3.
- В. Шкловский: Техника писательского ремесла. М.—Л., 1927.
- Г. Шпет: Внутренняя форма слова. М., 1927.
- Б. Эйхенбаум: Литература и писатель, «Звезда», 1927, № 5.
- Б. Эйхенбаум: Литература и литературный быт, «На литературном посту», 1927, № 9.
- Б. Эйхенбаум: Литература (Теория, критика, полемика). Л., 1927.
- Б. Энгельгардт: Формальный метод в истории литературы. Л., 1927.
- Б. Ярхо: Границы научного литературоведения II, «Искусство», 1927, № 1.
- Б. Ярхо: Простейшие основания формального метода. В сб.: ARS POETICA I. М., 1927.

1928

- Поэтика*. Временник Отдела Словесных Искусств ГИИИ IV. Л., 1928.
- Русская речь*. Новая серия II. Л., 1928.
- Проблемы литературной формы*. Сб. статей. Перевод под ред. и с пред. В. Жирмунского. Л., 1928.
- ARS POETICA II*. Сб. статей под ред. М. А. Петровского и Б. И. Ярхо. Изд. Гос. Акад. Худ. Наук, М., 1928.
- Литературоведение*. Сборник под ред. В. Ф. Переверзева. Труды ГАХН. Социологический разряд, вып. I. М., 1928.
- Б. Арватов*: Социологическая поэтика. М., 1928.
- В. Жирмунский*: Вопросы теории литературы. Статьи 1921–1926. Л., 1928.
- В. Келтуяла*: Метод истории литературы. Схема историко-литературного познания. Л., 1928.
- П. Медведев*: Очередные задачи историко-литературной науки, «Литература и марксизм», 1928, № 3.
- П. Медведев*: Формализм и история литературы (Фрагменты из книги «Формальный метод в литературоведении»), «Звезда», 1928, № 9.
- П. Медведев*: Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
- В. Переверзев*: Вопросы марксистского литературоведения, «Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, № 1.
- В. Полянский*: Основные вопросы современного литературоведения, «Научное слово», 1928, № 2.
- Г. Поспелов*: К методике историко-литературного исследования (1. Проблема теоретической поэтики. 2. Теория статистического исследования поэтического стиля). В сб.: Литературоведение. М., 1928.
- В. Пропп*: Морфология сказки. Л., 1928.
- В. Пропп*: Трансформация волшебных сказок. В сб.: Поэтика IV. Л., 1928.
- П. Сакулин*: Теория литературных стилей. Наука о литературе, ее итоги и перспективы. М., 1928.
- Б. Томашевский*: Краткий курс поэтики. М.—Л., 1928.
- Ю. Тынянов, Р. Якобсон*: Проблемы изучения литературы и языка, «Новый леф», 1928, № 12.
- В. Шкловский*: Материал и стиль в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». М., 1928.
- Б. Эйхенбаум*: Лев Толстой. т. I. Л., 1928.

1929

- Поэтика*. Временник Отдела Словесных Искусств ГИИИ V. Л., 1929.
- Литература факта*. Первый сборник материалов работников ЛЕФа под ред. Н. Ф. Чужака. М., 1929.
- „Спор о социальном заказе”, «Печать и революция», 1929, № 1.
- М. Бахтин*: Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
- А. Белый*: Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М., 1929.
- И. Беспалов*: Стиль как закономерность (Методическое введение в литературный анализ), «Литература и марксизм», 1929, № 3.
- Д. Благой*: Социология творчества Пушкина. М., 1929.
- В. Волошинов*: Марксизм и философия языка. Л., 1929.
- М. Григорьев*: Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929.
- М. Григорьев*: Литература и идеология. Предмет и границы литературного исследования. М., 1929.
- Л. Гроссман*: Борьба за стиль. М., 1929.
- В. Переверзев*: «Социологический» метод формалистов, «Литература и марксизм», 1929, № 1.
- В. Переверзев*: Проблемы марксистского литературоведения, «Литература и марксизм», 1929, № 2.

- П. Сакулин*: Методологические задачи историка литературы, «Печать и революция», 1929, № 1.
Б. Томашевский: О стихе. Статьи. Л., 1929.
Ю. Тынянов: Архаисты и новаторы. Л., 1929.
Б. Эйхенбаум: Мой современник (Словесность. Наука. Критика. Смесь.) Л., 1929.

1930

- В борьбе за марксизм в литературной науке*. Сб. статей. Л., 1930.
За марксистское литературоведение. Сб. статей. Л., 1930.
«Марксистское искусствознание и В. М. Фриче». Сборник статей и библиография. М., 1930.
«Против механистического литературоведения». Сб. статей. Изд. Коммунистической академии, М. 1930.
И. Беспалов: Проблема литературной науки. М., 1930.
В. Виноградов: О художественной прозе. М.—Л., 1930.
В. Волошинов: О границах поэтики и лингвистики. В сб.: В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930.
В. Волошинов: Слово и его социальная функция, «Литературная учеба», 1930, № 5.
И. Маца: Счерки по теоретическому искусствознанию. М., 1930.
В. Полонский: Проблемы марксистского литературоведения, «Новый мир», 1930, № 4, 8—9, II.
В. Фриче: Проблемы искусствоведения, М.—Л., 1930.

(Összeállította: Han Anna)

SZEMLE

PÁLFI ÁGNES

A verselmélet alapkérdései a 20-as évek orosz formalista iskolájának munkáiban

Az orosz és szovjet avantgarde költészet egy egész irodalmi korszakot meghatározó szerepe nyilvánul meg abban, hogy a formalista iskola elmélete és módszertana elsősorban a *költői nyelv* tanulmányozásával kristályosodott ki, miközben ezzel párhuzamosan – döntően XIX. századi orosz anyagon – a *prózaelemzés* új módszereinek kidolgozása is megkezdődött. O. Brik *Ritmus és szintaxis* 1921, B. Tomasevszkij *Vers és ritmus* 1927 (Texte der Russichen Formalisten, München, 1927) c. tanulmányai, valamint V. Zsirmunszkij *A vers elmélete* 1924 (Leningrád, 1975) és J. Tinyanov *A költői nyelv problémája* 1924 (Moszkva, 1965) című könyvei azt bizonyítják, hogy e kutatási irányok, elméleti alapvetések máig aktuálisak, s egy sor kérdésben maradandó eredményeket hoztak.

1.

A „*prózai nyelv*” a formalisták számára olyan kiindulópont, amely felől a versnyelv sajátosságai annak elemi összetevőitől egészen a kompozicionális szintig megközelíthetővé, vizsgálhatóvá válnak. A terminológiai eltérések ugyanakkor azt is jelzik, hogy maga ez a kiindulópont, a „*prózai nyelv*” fogalma korántsem egyértelmű: Tinyanov, Brik, Tomasevszkij „*prózai nyelv*” terminusával szemben Zsirmunszkij a „*gyakorlati nyelv*” terminust használja, de előfordul – talán legtöbbször és legnagyobb súllyal Tinyanovnál – a „*kommunikatív nyelv*” fogalma is. E kifejezések látszólag csak formailag térnek el egymástól, mondhatni szinonimákként szerepelnek, azonban valójában arra világítanak rá, hogy a formalisták elméletileg nem választják szét a prózát mint a szövművészetek egyik nyelvi formáját, és az irodalmon kívüli, köznap *„prózai”* nyelvet. Azaz nem vetik fel azt a kérdést, hogy a próza az irodalmon belül éppolyan zárt műalkotások nyelvi szintjeként funkcionál, mint ahogy a versnyelv egységes szisztémát hoz létre. Ennélfogva strukturátlanként, vagy legalábbis nyitott strukturaként tekintik a *prózai nyelvet* s állítják szembe a versnyelv zárttságával. Ugyanakkor azonban érzékelik és elméletileg érzékeltetik is ezt az ellentmondást.

Tomasevszkij szerint a *versritmus* specifikumát nem a vers és a próza szembeállításával lehet megragadni: „A vers, mint beszédegység létrejöttének feltételeit kell megvizsgálnunk, függetlenül ennek az egységnek úgynevezett „*molekuláris*” belső felépítésétől, hiszen teljesen nyilvánvaló, hogy Majakovszkij bármely *prózai* szöveget, szövegrészt be tud emelni a versbe, amely amplitúdójában nem haladja meg verssorának normál terjedelmét.” (226. old.) Tinyanov figyelmét pedig nem kerüli el az a kérdés sem, hogy a *prózai nyelv* – amely alatt ez esetben művészi prózát ért – fejlődése lényeges analógiákat, kapcsolatot mutat a versnyelv sajátosságaival. Azonban míg a prózában Tinyanov szerint végső fokon „*mechanikusan*” érvényesülnek a nyelvi sajátosságok, addig a versben „*konstruktív* faktorokká” válnak.

E megközelítések tehát egyfajta *funkcionális* szempont érvényesítésére törekszenek, ám oly módon, mintha a *prózai nyelv* e tekintetben pusztán csak kommunikatív funkció betöltésére volna hivatva – függetlenül attól, hogy művészi struktúraalkotó vagy sem. Tehát a versnyelvet egy meg lehetőséven elvont nyelvi funkcióval állítják szembe. Lényegében a beszélő és hallgató kapcsolatára szűkítik a nyelvi funkció fogalmát, amelyből ily módon mint strukturáteremtő kireked a valóságra vonatkoztatottság mozzanata – úgy is, mint a „*prózai*” szöveg, úgy is, mint a kommunikatív szituáció formateremtő ereje.

A szó versbéli szemantikájának ugyancsak tinyanovi vizsgálata ebből a szempontból azért kivételes jelentőségű, mert a szó a versnek az az egyetlen formaeleme, amelyet szemantikai természeténél fogva nem lehet olyan „eljárás-ként”, „konstrukciós elvként” fölfogni, amely csupán a versnyelv sajátja. Tinyanovot láthatóan az foglalkoztatja, hogy a szó – egyrészt mert változatlan anyag-formájában kerül a versbe, másrészt mert versbéli szemantikájának realizációjától elválaszthatatlanok lehetséges versen kívüli kontextusai – próza- és versnyelvkapcsolatát sajátos aspektusból veti fel. Tinyanov a szó szemantikáját mindig kontextuális jelentésként fogja fel, s ennél fogva ezen a ponton nyelvnek is gazdagabb, a prózai szó mint közlő funkció felfogásán jóval túlmutató sajátosságot tulajdonít: „Minden nyelvi közeg asszimilációs erővel rendelkezik, amely előírja, hogy a szó ezt és nem más funkciót hordozzon, s amely funkciók érvényesülése „átszínezi” a szót.” (120.) A vers mint nyelvi közeg Tinyanov szerint abban különbözik minden más nyelvi közegtől, hogy benne „a szó lexikai karakterét konstruktívként kell fölismernünk az irodalom szempontjából. A szó e versbéli „dinamizációja” pedig nem más, mint versen kívüli kontextusainak asszociációja, hiszen nem a szó mint olyan jelentésére kérdez a befogadó, hanem a kontextust, a szó „szituációját” (Saussure terminusával: értékét) akarja megfejtetni, ezért idézi fel az ismert kontextusokat. Azonban ennél Tinyanov szerint döntőbb az, hogy a versben a szavak mintegy egymásra vannak utalva, hogy „konstruktív karakterükkel” fordulnak egymás felé, miközben azok a jelentés-elemek aktivizálódnak, amelyeket a szavak egymáshoz való kapcsolódása meghatároz. (Csak megjegyezzük, hogy Saussure is a szó szintjén veti fel a nyelvi jelentés és nyelvi érték közötti különbségtétel szükségességét, előbbi mint fogalom és jel kapcsolatot, utóbbit mint a szó környezete által meghatározottat. A szó és a szónál kisebb, illetve nagyobb nyelvi egységek véleménye szerint olyan két pólust alkotnak, „amelyek között az egész rendszer mozog, két egymással szembehaladó áradat, amelyek megosztják egymás között a nyelv mozgását: egyfelől a lexikológiai eszköznek, vagyis a motiválatlan jelnek a felhasználására való törekvést, másfelől pedig a grammatikai eszköznek, vagyis a konstrukciós szabálynak az előnyben részesítését.” (Bevezetés az általános nyelvészetbe 166.) Tinyanov elképzelése végül is az, hogy a szó a versben megszűnik „motiválatlan jelként” létezni, vagyis beolvad a „grammatikai eszközök” sorába. A szó versszemantikai vizsgálata ennek értelmében nem más, mint azoknak a viszonyoknak a vizsgálata, amelyek mint konstrukciós elvek meghatározzák, „deformálják” az „eredeti” jelentést, amely „eredeti” jelentés vizsgálata azonban már az irodalmi elemzés körén kívül esik, vagy legföljebb annak peremén képzelhető el.

Tomasevskij a ritmus kérdését azért a *versmondat* felől közelíti meg, mert úgy látja, hogy míg a próza szervező elve nem ragadható meg e mondat szintjén, a ritmus lényegét a versben éppen az adja, hogy egy olyan „speciálisan esztétikai” mondatot hoz létre, amely szükségtelenné teszi a logikai indoklást: „A versnyelv első feltétele annak a konstrukciós elvnek az érzékletessége, amely a nyelvet ekvivalens verrokkokra tagolja. A prózában is jelen van a mondatnyi tagolás, de ott mint az elvont szintaxis mechanikus eredménye, származtatott, másodlagos és ezért nem úgy tudatosodik, mint önálló konstrukciós elv; a mondathatárok homályosok, bizonytalanok, egyik beszédszakasz a másikba hatol, a tagolás hierarchiája bonyolult, az elkülönülés különböző erejű, az egységek nem egyenrangúak és egyenértékűek.” (204.)

Zsirmunskij abban haladja meg az elméleti kiindulás egyoldalú verscentrikusságát, hogy az anyag-forma és a funkció kérdését mind a próza, mind a versnyelv esetében a *kompozíció* felől veti föl, és a „tematikus kompozíció” fogalmának bevezetésével olyan új szempontot ad a megkülönböztetéshez, amely a prózai nyelvet is annak *irodalmi* funkciója felől vizsgálja, s ily módon állítja azt szembe most már nem is a versnyelvvél, hanem a „lírai vers kompozíciójával”: „A szó-művészetek alkotásaiban éppúgy, sőt fokozott mértékben beszélhetünk magának a tartalomnak a felépítéséről, a tematikus kompozícióról, mint a gyakorlati nyelvben. Az ismétlést, a kontrasztot, a paralelizmust, a körkörös vagy lépcsőzetes felépítést vizsgálhatjuk tisztán mint szűzsé-kompozíciót, *anélkül, hogy bármilyen összefüggésbe hoznánk azt a szó-matériával*. . . . Ám a költészetben, első sorban a lírai költészetben a tematikai fölépítéssel *egyidejűleg szerveződik, általános kompozíciós rendeltetésének alárendelve maga a szó-matéria is*.” (436.) „. . . a lírai vers kompozíciója egyidejűleg feltételezi a fonetikai, szintaktikai és tematikus matéria tagolását.” (438.) Zsirmunskij elképzelésében a tematika fogalma tehát olyan önálló formaelemként jelenik meg, amely azáltal, hogy a „lírai” és a „prózai” műalkotásokban más-más formaszinten helyezkedik el, máshogyan viszonyul az anyag-formához, a közvetlen nyelvi szinthez. Zsirmunskij szerint a „próza” tematikai

fölelítése, szűzsé-kompozíciója vizsgálható önmagában is, tehát a tematika felől a műalkotás egésze egy szinten leírhatóvá válik – szemben a „lírai” verssel, ahol a tematikus elem nem rendelkezik ilyen önállósággal, mivel a szó-matériával összeforr, azzal azonos formaszinten helyezkedik el.

2.

Zsirmunskij, Tinyanov és Brik elképzelése megegyezik abban, hogy a versnyelv *ritmikai* törvényszerűségét valamilyen formában mindhárman a metrikus séma jelenlétében látják. Zsirmunskij így fogalmaz: „A reális versritmus eltér ettől a sémától, mint ahogy a művészetben a törvényszerűség soha nem válik matematikai tökéletesséű törvénnyé. De az az alapvető rendeltetés, ami a metrikai sémában kifejeződik, az alapvető mozgás vagy „impulzus” (Brik terminológiájával élve) érzékelhető, ha egészésként tekintjük a verssorok egymásutánját, bármekkora legyen is a metrikai sémától való eltérés az egyes sorokban.” (439. old.)

Tomasevszkij az, aki ettől eltérő véleményt képvisel: „A metrum, akárcsak a rím, semmi esetre sem kulcs a versritmus fölismeréséhez – ha tágan értelmezzük a ritmus fogalmát.” (228.) Szerinte a nagyobb metrikai egységek, a zárt versmondat felől kell kezdeni a vizsgálatot, mivel a kisebb, elemi részek mindig a nagyobbakban nyerték el tényleges funkciójukat, csak onnan érthetőek. Tomasevszkij tanulmányának további gondolatmenetéből azonban világos, hogy ő sem tagadja a metrikai elv jelenlétét, hanem csak azt, hogy a metrumban elvont szabályszerűséget lássunk. Vagyis a formalista iskola azon tétele ellen lép föl, hogy a formateremtő eljárás (prijom) lényege a megmerevedett szabályok dezautomatizálása, más szóval, hogy a műalkotást az elvont szabályok megsértése felől írjuk le. Tomasevszkij azzal ad új megközelítési szempontot, hogy szerinte a versritmus jelenségei mindig a *beszédrítmus* sajátosságait képviselik. Zsirmunskij sem a „verssor belső molekuláris felépítését” érti metrumon, hanem a nagyobb metrikai alakzatokat, és Brik is a szintaktika és a metrikai összekapcsolásával kísérletezik, mégis Tomasevszkij az, aki a *szabadvers klasszifikációjához* biztosabb kiindulást ajánl: a versmondat egésze felől kell vizsgálatunkat kezdeni, s abban kell azt az *intonációs egységet* (etalon) megtalálni, amely a nyelv verssorokra tagolásának alapjául szolgál. A szabadvers klasszifikációjának a „ritmusjegyek maximumán” kell alapulnia, s a konkrét versből kiindulva kell a „ritmusnormát”, ritmusátlatot megtalálni, mértékegységül állítani. Tomasevszkij a szabadvers ritmusát bizonyos fókig a „pszichológiai apercépció” függvényének tartja, s ez a gondolata szorosan kapcsolódik mindahhoz, amit tanulmányában korábban a deklamáció kérdése kapcsán vetett föl: „A deklamáció kénytelen önkényesen oldani meg egy sor olyan kérdést, amelyre magában a műben nincs elegendő támpont. . . . Így tehát a tényleges deklamációt le kell csupaszítanunk, hogy megkaphassuk az esztétikailag valens . . . intonáció elengedhetetlenül szükséges mutatóit.” (240. old.)

Brik úgy veti föl ugyanezt a kérdést, hogy az írott szöveg mennyiben lehet a ritmus vizsgálatainak alapja. Elképzelésének lényege, hogy nem azt állítja középpontba, *ami ritmikailag rendezett*, hanem *amit* ritmus rendez. Módszertanilag bármennyire is az orosz nyelv fonológiai sajátosságaiból és a szintaxisból indul ki (amelyből ritmus-kliséket vezet le), a ritmust, a ritmikus impulzust leválasztja a nyelvi anyagról. Ritmus alatt „sajátosan formált mozgást” ért, amelyet szerinte el kell különítenünk annak nyelvi realizációjától, amely e „mozgás eredménye”, amely csak „bizonyos támpontot ad” arra a ritmusra vonatkozóan, amely megelőzte azt. Brik az alkotói aktivitást nem kapcsolja össze az apercépció aktivitásával, amely a „nyomokból”, ritmusjelekből – még ha csak írott szövegként adottak is – asszociatív úton rekonstruálni képes magát a „mozgást” is. Érdekes jelenséget mutat ki ezzel kapcsolatban Zsirmunskij a nagyobb strófaszerkezetek ritmus-fölelítését illetően, ahol a metrikai, de önmagában a szintaktikai szerkezet sem indokolná, hogy például Puskin nyolcsoros strófája nem bomlik két részre. Kimutatja, hogy a szintaktikai paralelizmusok mellett – a metrikai szint megkerülésével – itt a *tematikai* összetevők teremtenek a két négysoros egység között olyan belső kapcsolatot, amiért „úgy érezzük, hogy a ritmikai impulzus (Brik terminológiájával élve) a ritmikai lélegzet éppen itt végződik, nem pedig a strófa felénél”. (446.) Zsirmunskij munkájában többek között ez az elemzés is jó példája annak, hogy bár elméletileg a metrika tradicionális fölfogását vallja, tehát az elemek *mennyiségi* viszonyainak szabályszerűségét érti alatta, s a ritmus ezen *belül* az „alapvető metrikai séma” konkrét, egyedi megvalósulásaként, variációjaként fogja föl (10.) –

mihelyst azonban a teljes *kompozíció* elemzésébe fog, egy gyakorlatilag jóval tágabb ritmus-felfogást érvényesít: „... a lírai vers kompozíciója egyidejűleg feltételezi a fonetikai, szintaktikai és tematikus anyag tagolását” – írja *A lírai vers kompozíciója* c. fejezet módszertani bevezetőjében.

Amíg Zsirmunszky a történeti-leíró módszer következetes érvényesítésével feszíti szét a metrum és a rím értelmezésének, kapcsolatának hagyományos kereteit, Tinjanov ugyanerre elméleti síkon, deduktíve tesz kísérletet. Ellentétben Tomasevskijjével, aki szerint a metrum csak a verselés bizonyos típusaira jellemző, Tinjanov szerint a metrum – mint a beszéd anyagának a hangsúlyviszonyok szempontjából való dinamikus elrendezése – a ritmus elengedhetetlenül szükséges faktora. Azonban a ritmus, s ezen belül a metrum fogalmát új módon közelíti meg: „A ritmus minimális feltételei abban állnak, hogy azok a faktorok, melyeknek kölcsönhatásából a ritmus létrejön, nemcsak mint szisztéma lehetnek adottak, hanem úgy is, mint e szisztéma *jelei*. ... A metrum alapja nem annyira *szisztémaként* való jelenléte, mint a metrum *elvének* jelenléte.” (53. old.) Azt a Tomasevskij által jól érzékelt ellentmondást, hogy amennyiben a metrumból mint az elemek mennyiségi viszonyainak szabályszerűségéből indulunk ki, a ritmus megvalósult egészét e szabályszerűségtől való eltérésként tudjuk leírni, Tinjanov úgy oldja föl, hogy a ritmus létrejöttét *folymatában* ragadja meg. Elképzelése szerint a metrumnak azért van primátusa a ritmusképző faktorok között, mert kettős, progresszív–regresszív tulajdonsággal bír, s e kettősség *egyidőben* jut érvényre, elválaszthatatlan a metrikai elrendeződés folyamatában: egyrészt mint „szukcesszív-dinamikus metrikai elvárás” másrészt pedig, mint „szimultán-dinamikus metrikai megvalósulás, amely magasabb metrikai egységekké, metrikai egészévé fogja össze a metrikai tagokat.” Amennyiben a metrikai elvárás megvalósul, „metrikai szisztémával” állunk szemben, ha viszont nem, úgy a metrum mint szabályos szisztéma megszűnik létezni, azonban mint „nem megvalósult elvárás”, mint „metrikai impulzus” továbbra is megőrződik. Tinjanov úgy közelíti meg a szabadverset, mint amelyben e „meg nem valósulás” metrikai átrendeződést von maga után: „Amíg a (metrikailag – P. Á.) szisztematizált versben a *sorból kiemelt kis egység* szolgál mértékül, itt az alap, a mérték maga a *sor* lesz, mivel a dinamikus elvárás a sor egészére kiterjed. ... A Vers libre nem más, mint a „nem-megvalósult dinamikai elvárás” elvének következetes érvényesítése. A többi metrikai rendszer a „meg nem valósulás” elvét részlegesen, kisebb metrikai szakaszokon belül érvényesíti.”

3.

A *ritmus* és a *rím* viszonyának kérdését elméletileg nem feszegették a hagyományos verstanok, illetve a ritmuselvet axiómaként állították a középpontba, és a rím mint a sorvégi rímképletek kérdése, lényegében csupán a hagyományos stófaszerkezetek vizsgálatánál került előtérbe, a verssoron belül pedig az alliteráció jelenségére korlátozódott.

A rím kérdése a formális iskola kutatásaiban sem önmagában, hanem azáltal kap új megvilágítást, hogy a metrum, illetve a versritmus fogalmát oly módon tágították ki és határozták meg, mint amely magába foglalja egyrészt a „gondolat és a költői képek (obraz) mozgását” (Zsirmunszky: 18. old.), másrészt pedig az elemi részecskék, a hangok struktúrává szerveződését is: „A modern tudományos metrika ... nem korlátozódik a szűken értelmezett metrika, tehát az erős és gyenge (hangsúlyos és hangsúlytalan) szótagok váltakozásának vizsgálatára: a művészileg szervezett nyelvben a hangzás *minőségi* elemeit illetően (terminológiánkban: 'insztumentovka') (hangszerelés) és a magánhangzók magasságának változásaiban (melodika) is megállapítja az organizáló elemeket. Ily módon a metrika tágran értelmezett fogalmába mindazok a különböző természetű kérdések beletartoznak, amelyek a művészi szó hangalakjával összefüggenek.” (Zsirmunszky, 429. old.) (kiem: P. Á.) Brik azzal, hogy a „ritmikai-szintaktikai alakzatot” (ritmiko-szintakszicseszakaja figura) teszi meg a versritmus alapelvének, kiiktatja a rímet, és a szintaktikai paralelizmust mint eleve ritmusképzőt állítja a helyébe. Tomasevskij a rím szerepét a metruméval azonos természetűnek tartja és ugyancsak a versmondatból kiindulva rendeli alá a ritmusnak. A rímet másodlagosnak tartja Tinjanov is, de eközben megjegyzi, hogy a rím éppen úgy progresszív–regresszív sajátossággal rendelkezik, mint a metrum, amelyet, mint láttuk, ő a ritmusénál tágabb fogalomként értelmez, s amely sajátossága a rímet mindenképpen megkülönbözteti a többi ritmusképző faktortól (melodika, hangszerelés). A rím eszerint mint a vers metrikai szerveződésének plusz-eljárása jelenik meg, amely a szómatéria mennyi-

ségi-arányossági rendezettségét bizonyos minőségi (fonetikai) rendezettséggel egészíti ki, illetve mint például a sorvégi rímek jelensége a szintaktikai paralelizmus törvényszerű következménye csupán. Mindezt alátámasztani látszik az a tény, hogy a modern költői gyakorlatban a rím hiánya – pontosabban a rím mint metrikai eljárás hiánya – nem szünteti meg a vers ritmikai szervezettségét (de korábban is találkoztunk például a rímtelen szillabikus verselés metrikai alakzataival). Ilyen értelemben tehát a rímet jogosan ki lehet zárni a „versritmus minimális feltételei” közül (Tinyanov kifejezésével élve), kutatása pedig csak bizonyos költői korszakokban lenne indokolt.

Zsirmunszkij induktív megközelítése azonban az egész kérdésvetést megváltoztatja. Ő is a rím metrikai funkcióját tartja elsődlegesnek, ám azzal, hogy a hangszerelést (insztrumentóvkát) is rímlenségnek fogja föl, a vers egész hanganyagát vizsgálat tárgyává teszi, és a rímnek bizonyos önálló metrumképző sajátosságokat tulajdonít: „... a szokásos sorvégi rímek csak különleges esetei azoknak a különböző, a metrikai szerveződést elősegítő hangismétlődéseknek, amelyek jelen vannak a versforma fejlődési folyamatában, még ha nem is terjednek el olyan széles körben.” (275. old.) Zsirmunszkij ezeket a sorbelseji hangismétlődéseket olyan potencionális, „embrionális” rímeknek nevezi, amelyek ha állandó belső rímekké válnak, lényegi szerepet játszanak a verssor metrikai tagolásában, „jelenlétükkel megszabják a fél sorok közötti határt és kapcsolatot”, sőt viszonylagossá tehetik a sor és a fél sor fogalmát. A rím ilyen esetekben tehát nem kiegészíti, megerősíti a metrikai rendezettséget, hanem vele azonos szintre emelkedik és közvetlen kompozicionális funkciót tölt be. Azonban Zsirmunszkij felfogásában a rím ezen felül olyan sajátos tulajdonságokkal is rendelkezik, amelyekkel képes *átszemantizálni* a ritmikailag szervezett szó-matériát: egyrészt a „véletlen” belső rímek gyakorisága vagy a rövidebb veszmérték olyan nagyfokú hangzósságot idézhetnek elő, amelyek például a romantikus és a szimbolista lírában „a vers gondolati oldalának, a szavak dologi jelentésének elhomályosodását, az általános emocionális színezet erősödését” hozzák magukkal (266. old.), másrészt pedig a „hangok paralelizmusa” szavakat, szócsoportokat, két különböző gondolati egységet közelíthet egymáshoz, amely jelenség fölveti „a rím szemantikai szempontú tanulmányozásának kérdését: a rím szótári (lexikai) minőségeinek kérdését, és azoknak a morfológiai kategóriáknak (tő, rag, végződés) a kérdését, amelyek részt vesznek az összecsengés létrejöttében” (254–255. old.). Azért nagyon lényeges ez a megközelítés, mert a különböző metrikai alakzatok szemantikai értelmezése önmagában igen problematikus; mint láttuk, Brik a „ritmikai impulzus” fogalmával egy igen elvont, a szómatériától elszakított ritmus-definíciót ad, de a többiek is a „hogyan rendezett?” kérdését vetik föl csupán a szómatéria és a ritmus vonatkozásában, az előbbi lehetetesen passzívnak minősítve ezzel a ritmikai szervezettség létrehozását illetően. Zsirmunszkij ezzel szemben a ritmikai szerveződésben részt vevő szómatéria aktivitását emeli ki, amely nemcsak beteljesíti a ritmikai impulzust, hanem ténylegesen a ritmus „konstruktív faktora”. Mindez természetesen csak akkor lehetséges, ha a rímet elméletileg tágabban értelmezzük, mint a helyzetbeli (ritmikai) és az euforikus (fonetikai) azonosság együttes jelentkezését, Ugyanis míg a metrikai szisztémában csak versbéli helyzetük azonossága folytán vesznek föl azonos tulajdonságokat az elemek, addig a rím az elemek alaki természetében rejlő hasonlóság (s az ezt fölszínre dobó belső, lényegi hasonlóság vagy ellentét) kifejezője. Zsirmunszkij elsősorban a lexikai szinttel hozza összefüggésbe a rímet, mint amely kiemeli a rímet létrehozó szavakat, tartalmi relációt teremtve közöttük. A költői *stílus* döntő jellemzőjének tartja, hogy mely szavakat rímeltet, a rím változásait a vers-lexika változásával hozza összefüggésbe. Ugyancsak a költői stílus jellemzőjének tartja a rímek morfológiai fölépítését. Így míg a morfológiailag egynemű rím alapja a szintaktikai paralelizmus – amelyet Zsirmunszkij a rím ősi típusának tart –, addig a grammatikailag különmemű rímek mondattani funkciójukat tekintve is különböző szavakat kapcsolnak össze, tehát a hangzásbeli azonosság a tartalmi eltérés hangsúlyozójává válik. Míg a grammatikailag egynemű rím mintegy eltüntet a szavak jelentése közti különbséget, csaknem tautológiává változtatja a jelentést, addig a grammatikailag különmemű rímek „gondolati” rímek, amelyek „a hangzás hasonlósága által két különböző gondolatot, két teljes értékű, de tartalmilag eltérő fogalmat kapcsolnak össze”. Ezzel kapcsolatban Zsirmunszkij Puskin *Bronzlovását* és Lermontov *Démonát* veti egybe, az első a gondolati rím, a második a ragrímekre épülő lírai-emocionális stílus példaként, ahol „a rím mintegy elfödi a szó dologi jelentését”, míg Puskin esetében éppen azok disszonáns voltát hangsúlyozza.

Zsirmunszkij megközelítése és megfigyelései ama föltevés jogosságát igazolják, hogy a rím és a lexika, illetve szintaktika összefüggése olyan új konstrukciós elvet rejt magában, amely a ritmuselvétől

önálló sodó tendenciát mutat. A hangzás hasonlósága ugyanis pozicionálisan különböző elemek között is kapcsolatot teremthet, az elemi részecskék minőségi (alaki) azonossága az anyag-forma és tartalom-forma viszonyát olyan új szintre emelheti, amely a metrum mennyiségi-arányossági természete felől megközelíthetetlen, attól függetlenül épül fel.

4.

Általánosan jellemző, hogy e munkák a *jelenkort*, a XX. századi orosz-szovjet költészetet olyan új korszaknak tartják, amely egységes szempontokat ad a verselés egész korábbi történetének vizsgálatahoz, vagy legalábbis e történetiség mibenlétének elméleti megalapozásához. Egyedül Tomasevszkij hajlik azonban arra, hogy az új költészetet olyan fordulópontként értelmezze, amely alapjaiban szakít a tradicionális verselés alapelveivel.

Brik a verselés fejlődését mint a „ritmikai és szemantikai elem harcának történetét” fogja föl: nézete szerint a puskinsi költészet szemantikai alapú küzdelem volt Gyerzsavinék „értelmen túli” (‘zaumno-ritmicseszkij’) versnyelve ellen. Brik szerint a fejlődés nem egyirányú, hanem e két alapelv szüntelen újbóli egymásnak feszülésének eredménye, melynek a jelen azért kivételes állomása, mert a futuristák egyszerre az értelmen túli (‘zaumnij’) (Hlebnyikov, Krucsonih) és a szemantikai versnyelv (Majakovszkij) jogfolytonosai. Ezzel voltaképpen egy olyan koncepciót fejt ki, hogy hol a költői tartalom, hol a költői forma a fejlődés alapja, melynek során akkor beszélhetünk klasszikus pillanatról, amikor a verselési kultúra egy időre eleget tesz annak a követelménynek, melyet tartalom és forma egységének nevezünk.

Tinyanov nagyobb elméleti igényessége abból fakad, hogy elkerüli a tartalom és forma mechanikus szembéállítását, mégpedig azáltal, hogy a szemantikai elemet is a költői forma részeként, egyik állandóan jelenlevő „konstruktív faktoraként” tekinti, s a fejlődés lényegét nem a szintaktika vagy a szemantika primátusában, hanem a két faktor közötti új kölcsönhatás létrejöttében látja. Ugyanakkor elutasítja a művészetben a „motiváció” szerepét, azt tehát, hogy egy-egy faktornak az összes többi felől igazolódnia kell, velük összhangot kell alkotnia, hogy minden faktort motivál a többiekkel való kapcsolata. A motiváció elutasításával egyúttal azt is tagadja, hogy a művészetben a formaelemek viszonyára tartós hierarchia jellemző, vagyis hogy a formaelemek nem azonos formaszinten helyezkednek el, minek következtében az „új kölcsönhatás” csak a magasabb formaszintek áttételén keresztül érvényesül. Ezen a ponton legerősebb Tinyanov elméleti rendszerének történelmi meghatározottsága. Mert a formateremtésnek az a dinamizáló elve, amelyről Tinyanov mint általános formateremtő elvről beszél, valójában csak az alsóbb, közvetlen nyelvi szinteken érvényesül. Az, hogy ezek az alsóbb formaszinteken bekövetkezett változások, a kölcsönviszonyok új rendje adott esetben mennyire jelent egyben stílusváltást, vagy hogy miképpen vonatkoztatható lét és művészet kapcsolatainak megváltozására, az irodalom nyelvének változásain jóval túlmenő vizsgálatot igényel. A XX. századi orosz költészeti forradalomra valóban az a jellemző, hogy az alsóbb formaszinteken, tehát magában a verselésben bekövetkezett változások is *közvetlen* összefüggésbe hozhatók lét és művészet viszonyának megváltoztatási kísérletével: Majakovszkij vers-forradalma nemcsak új korstílust, de új művészetkonceptiót, lírakonceptiót is jelent. Ebben az esetben helytálló a formaelemek totális dinamizmusára épített tinyanovi fejlődéskonceptió, mert itt az elemi szinteken lezajló változás közvetlen kapcsolatba lépett az általános-esztétikai szinttel. Csak látszólag egymásnak megfeleltethetők ugyanis azok a változások, amelyek az orosz verselésben történetileg végbementek: míg pl. a romantikában a szillabo-tonikus kettősség megjelenése a lírai eredetiség erősödésével függ össze, Majakovszkijnál a tonika a művészet forradalmasíthatóságát, gyökerekig átalakíthatóságát, lét és vers (anyag és költői forma) új viszonyát „jelöli”, ám voltaképpen itt is a *líraiság* lényegének megváltoztatásán keresztül, azaz végül is egy új típusú líraiságot hozva létre.

Tinyanovval szemben Zsirmunszkij fejlődéskonceptiója – bár elméletileg kevésbé kibontott, megkülönböztető sajátossága csak az elemző-leíró részek konklúzióiból rajzolódik ki – lényegében az egyes elemek változásának „motiváltságán” alapul, tehát azon, hogy egy-egy elem megváltozása más elemek változásával is összefügg, ám nem csupán úgy, hogy „deautomatizálódnak”, „dinamizálódnak”, hanem hogy maguk is megújulnak. Arról van szó, hogy míg Tinyanov a forma fejlődésének *első* fázisát ragadja meg és általánosítja, addig Zsirmunszkij azt a *kiteljesedett* fejlődési fázist

állítja a középpontba, amikor egy-egy megváltozott formaelem más formaelemek változását indukálja, ily módon hozva létre új költői formát.

Szorosan összefügg mindezzel, hogy amíg Tinyanov a „konstrukciós faktorokat” a verselés kezdeteitől lényegében változatlan formában jelenlevő formszervező elveknek tartja, addig Zsirmunszkij könyvének *A rím története és elmélete* című fejezetében arra tesz kísérletet, hogy bizonyítsa: a verselés különböző jelenségei csak a fejlődés egy bizonyos szakaszában, hosszú történeti folyamat eredményeképpen rendelkeznek „kompozicionális sajátossággal”. Így például a bilina rímelésének történetében azt a jelenséget mutatja ki, hogy „a végződés (a rím) morfológiai paralelizmusának kompozicionális sajátossága fokozatosan önállósodik eredetétől, a ritmikai-szintaktikai paralelizmus jelenségétől” (411.) Zsirmunszkij a genezis kérdését magán a fejlődési folyamaton belül tartja döntőnek, amelyet nem öröktől fogva adott „konstrukciós faktorok” küzdelmének, hanem a versnyelv jelenségei új „konstrukciós faktorokká” szerveződésének tart. *A lírai vers kompozíciója* című fejezetben olyan koncepció bontakozik ki, amely döntőnek tartja a *formszintek bizonyos történelmileg kialakult, tartós hierarchiáját*, s. ezzel összefüggésben a formalista módszer továbbfejlődésének lehetőségét a *stílus* kérdésének fölvetésében látja: a forma és a tartalom tradicionális szétválasztása után a Sklovszkij kezdeményezte anyagra és eljárásra való felosztás utat nyit a költészet „formális” elemeinek teoretikus tanulmányozásához és szisztematikus leírásához. Ugyanakkor, mint a továbbiakban látni fogjuk, nem nélkülözheti a *teleologikusként* értelmezett *stílussal* – mint az eljárások összességével – való kapcsolatának kidolgozását, elmélyítését.” (*A poétika feladatai* 144.) Zsirmunszkij Majakovszkij elsőrendű szerepét is abban látja, hogy azokat a verselési újításokat, amelyeket többségükben mások kezdeményeztek, ő emelte a „kompozíció”, egy új költői stílus szintjére. Ám bármennyire is hangsúlyozza kora költészetének kivételes szerepét a verselés történetében, amely arra készítette az elméletet, hogy „a költői szó minden elemének művészi jelentését is értelmezze”, Zsirmunszkij a fejlődés perspektíváját a klasszikus hagyományokhoz való visszatérésben látja, tehát a stílusok történelmi változékonysága közepette föltételezi a forma, a verselés – egy hosszú történeti folyamat eredményeképpen kiteljesedett – viszonylagos állandóságát, újbóli, ciklikus fölbukkanását. „A történelmi példák mindenekelőtt annak feltételezésére indítanak, hogy az orosz verselés történetének forradalmi korszakát a 'fentebb stíl' konzervatív tradícióihoz való visszatérés követi, a verselés kanonizált formáihoz és a 'mesterséghez' való visszatérés, amely Goethe bölcs szavaival szólva 'az önmérsékletben ismerszik föl'.” (376.)

Viták és értékelések a 20-as évek irodalomtudományi örökségéről

A 20-as évek elméleti örökségének újralfedezése és újraértékelése az utóbbi két évtized szovjet irodalomtudományában több tényező együtthatásának eredménye, mindenekelött azonban úgy tekinthető, mint egy szélesebb érvényű folyamatnak a része, amely az 50-es évek második felétől a közelmúlt szépirodalmi és irodalomelméleti hagyományának átértékelésére irányul.¹

De ebbe az irányba hat az a fokozatos szemléletváltozás is, amely magán az irodalomtudományon belül megy végbe. Az 50-es évek végétől a *Voproszi lityeraturi* hasábjain kibontakozó elméleti viták fokozatosan megingatják a 30–40-es évek normatívvá merevedett központi irodalomelméleti és esztétikai kategóriáit. Az eleven irodalmi folyamatból elszakadt vitákban pusztán absztrakciókká fakult módszer – stílus –, világnézet fogalmak újra konkrét tartalmat nyernek olyan elméleti munkákban, amelyek az egyes írók egyéni stílusát és az egyedi műalkotások stílusát vizsgálják. Különösen nagy jelentőségű a *Voproszi lityeraturi* 1959/60-as évfolyamában kibontakozó vita a szó és kép („Слово и образ”) viszonyáról és mibenlétéről, amelynek elméleti továbbgondolása szükségszerűen vezetett ahhoz a „felismeréshez”, hogy az írói stílus, módszer és világkép problémája nem vizsgálható az irodalmi mű nyelvi létezés módjától elvonatkoztatva, csakis a nyelvi anyagban való megtestesültségében.² Ez a „felismerés” a 20-as évek elméleti vitáinak számos kérdését eleveníti fel, s újra a műalkotás nyelvi mibenlétére helyezi a hangsúlyt. Ez a hangsúlyváltás viszont pontos differenciálást követel olyan diszciplínák között, mint nyelvészet, stilisztika, poétika, irodalomelmélet, szemben a 30-as évek végtelenné tágított stílus- és módszerfogalmával, amely minden kutatási területet feloldott az ugyancsak parttalaná vált általános irodalomelmélet keretében. Ezt a differenciálást a 60-as években V. Vinogradov végzi el,³ s törvényszerű, hogy amikor poétika és irodalomelmélet viszonyának történeti vizsgálatához fog, visszanyúl a 10–20-as évek orosz formalizmusának poétika-fogalmához, s egyben a formalista iskola helyének és szerepének egyik első, elfogulatlan történeti értékelését is adja.

A műalkotás nyelvi természetének hangsúlyozása, s ezáltal a költői nyelv kutatása más irányból is megerősítést nyer. Az 50-es évek vége és a 60-as évek eleje a szovjet nyelvtudomány általános fellendülését, a matematika és az információ-elmélet módszereinek elterjedését hozza magával, s akárcsak a századelőn, a nyelvtudomány forradalmasodása szemléletváltozást hív életre az irodalomtudományban is.⁴ A különböző tudományterületek közti integrálódási folyamat még inkább kielezi az irodalomtudományban uralkodó módszertani és terminológiai tisztázatlanságot, „tudománytalanságot”. A nyelvtudomány új irányának analógiájára megkezdődik az egzakt módszerek behatolása az irodalomtudományba, s lévén az irodalmi mű létezés módjának leginkább egzaktan mérhető oldala a

¹ Nyíró Lajos: A szovjet esztétika és irodalomelmélet, Helikon, 1967/3–4.

² L.: Л. Ф. Киселева–В. В. Кожин: Проблемы теории литературы и поэтики, Советское литературоведение за 50 лет, Ленинград, 1968., 360–387.

³ В. В. Виноградов: Поэтика и её отношение к лингвистике и теории литературы, Вопросы языкознания, 1962); 3–23.; В. Виноградов: Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва, 1963.

⁴ Petőfi S. János: A Szovjetunióban folyó általános nyelvészeti kutatások néhány kérdéséről, Helikon, 1967/3–4.

nyelv, újra tért kap a költői nyelv statisztikai vizsgálata, akárcsak a 10-es években Andrej Belij munkáiban, majd pedig az OPOJAZ verstani kutatásaiban. A „hagyományos” szemléletű irodalomtudomány nem kis nyugtalansággal veszi tudomásul ezt a jelenséget, s itt kezdődik az a polémia, amely a kialakulóban levő strukturális és szemiotikai kutatásokat végigkíséri a 60-as évek során, s amelynek egyik lényegi pontját éppen a 20-as évek irodalomtudományi örökségéhez, s ezen belül is elsősorban a formalista örökséghez való viszony képezi.

A szovjet kutatóknak az a csoportja, amely A. Kolmogorov vezetésével elsőként tett kísérletet az irodalmi művek statisztikai és információelméleti vizsgálatára, 1961-ben Gorkijban, a „Matematikai módszerek alkalmazása az irodalmi alkotások nyelvének tanulmányozásában” címmel rendezett konferencián lépett a nyilvánosság elé.⁵ Ez a konferencia, amely az új vizsgálati módszerek első kipróbálását, valamint a verstani, verselméleti és textológiai alapkutatások megindulását jelentette a szovjet strukturális kutatások történetében, felhívta résztvevőit a formalisták által megkezdett statisztikai kutatások továbbfejlesztésére, valamint munkáik tanulmányozására és újrakiadására. Már itt a konferencián kísérlet történt a formalisták elméleti örökségének szisztematikus feldolgozására A. Zsolkovszkij előadásában, s az előadás nyomtatott változatának már a címe is a strukturális poétika előtörténetének tekinti a formalisták elméleti munkásságát.⁶

A. Zsolkovszkij és Ju. Scseglov tanulmánya a strukturális poétika elméleti megalapozása szempontjából a formalisták három programértékű művét tartja döntő fontosságúnak (V. Sklovszkij: *A művészet mint eljárásmod, 1917*; Ju. Tinyanov: *A versnyelv problémája, 1924*; és V. Propp: *A mese morfológiája, 1928*), s e művekből a következő, máig is irányadó elméleti vívmányokat emeli ki:

1) Sklovszkij a művészetet nem mint egyedi műalkotások rendszerét, hanem mint egyetlen egységes művet, „művészi sort” vizsgálja, amely az „osztanyenyije” művészi fogása révén szakad el a „gyakorlati sortól”, s kiemeli a dolgokat a mindennapi, automatizálódott befogadási folyamatból, hogy azok újra átélhetővé, érzékelhetővé váljanak. A művészi formának ebben a funkciójában látta Sklovszkij a művészet célját (=tartalmát), s ezzel megnyitotta az utat az irodalmi művek formaelemeinek anyaghoz, műhöz való kötöttségüktől független, *funkcionális* vizsgálatához.

2) Ju. Tinyanov a mindennapi nyelv és a költői nyelv szemantikája közti határ megvonásával felhívta a figyelmet arra a törvényszerűségekre, hogy a költői nyelv szemantikáját nem egyes elemeinek jelentése, hanem az elemek kapcsolódási módjának jellege, a költői szöveg konstruktív faktoraik által meghatározott strukturális elrendezettségük határozza meg.

3) V. Propp korlátozott számú és anyagi töltésétől függetlenül variálható funkció kidolgozásával megadta azt az absztrakt nyelvezetet, amellyel a funkcionálisan analóg motívumok kapcsolódási szabályai, azaz az irodalmi művek kompozíciójának grammatikája leírható.

Kétségtelenül e tanulmány tekinthető az első komoly kísérletnek a formalista örökség elméleti továbbgondolására, ugyanakkor azt is megjegyezzük, hogy a későbbi vitákban a szovjet strukturális szemiotika legjelentősebb alakjai, Ju. Lotman és V. V. Ivanov joggal vetik a szerzők szemére a strukturális poétika elméleti előzményeinek leszűkítését csak a formalista munkákra, s maguknak a formalista munkáknak is leegyszerűsítő értelmezését. Egyben élettelennek minősítik a generatív poetikának azt a modelljét, amelyet Zsolkovszkij és Scseglov közös tanulmányukban ezt követően kidolgoznak.⁷

⁵И. И. Ревзин: Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы, Структурно-типологические исследования, Москва 1962.

⁶A. Zsolkovszkij előadása a Gorkijban rendezett szimpóziumon „Néhány régi poétikai munka áttekintése” címmel hangzott el, az előadás átdolgozott szövege később jelent meg nyomtatásban: А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов: Из предыстории советских работ по структурной поэтике, Труды по знаковым системам III., Тарту 1967., 367–377.

⁷Вяч. Вс. Иванов: О применении точных методов в литературоведении, Вопросы литературы 1967/10; В. Зарецкий: Время обратиться к новой цели...; Вопросы литературы 1967/10.

A. Zsolkovszkij és Ju. Scseglov előadása „A strukturális poétika felépítésének lehetőségéről”, amelyben újra megismétlik kísérletüket a formalista örökség elméleti integrálására, 1962-ben hangzik el a jelrendszerek strukturális tanulmányozásáról tartott szimpozionon.⁸

Ezen a szimpozionon már lényegesen többről van szó, mint a művészi nyelv egyes aspektusainak kibernetikai és információelméleti vizsgálatáról. A szimpozion mindenekelőtt a kutatási tárgy jellegének meghatározásában lép előre, minden jelenséget a maga jelszerűségében kíván vizsgálni, s így kettős szempont válik lényegessé, egyrészt az adott jelenség kommunikatív funkciója és értéke, másrészt strukturáltsága, s ily módon formalizálhatósága.

Az 1962-es moszkvai szimpozion a szovjet strukturális kutatásoknak alapvetően szemiotikai irányt ad, bármely struktúra vizsgálata, mint jelek és jelrendszerek ill. mint a különböző jelrendszerek hierarchiájának vizsgálata válik lényegessé, s a „modell” értelemben vett jelrendszerek kutatásával fellendül a különböző kultúrák mint kultúrmodellek vizsgálata.

A 62-es szimpozion elméleti irányadása világossá teszi Zsolkovszkij és Scseglov tételeinek elméleti sebezhetőségét, mivel azok nem számolnak az átvett gondolati konstrukciók mögötti eszmei-filozófiai alapvetéssel, amely elsősorban a formalista kutatások tárgyának meghatározásában érhető tetten. A formalisták tárgymeghatározásában a nyelvi műalkotás dologi megformáltságán, reálisan létező anyagságán van a hangsúly, míg a kibontakozó strukturális poétikai kutatások tárgyak jel-természetét, szemiotikai mibenlétét hangsúlyozzák. E lényegi különbség elmosása a későbbiekben számos félreértés és üresjárat forrásává válik a formalizmus és az irodalomtudományi strukturalizmus viszonyáról folytatott vitákban.

A *Strukturális-tipológiai kutatások* (1967) című kötetben a gorkiji és a moszkvai szimpozion anyaga még néhány olyan tanulmánnyal egészül ki, amelyek a különböző természetű és funkciójú modelláló rendszerek tipológiai összevetésére vállalkoznak.⁹

E kötetek s a nyomukban a különböző folyóiratok lapjain megjelenő, hasonló szellemű tanulmányok után nem sokáig vártak magukra a kritikai visszhangok. A legszélsőségesebben elfogult hangnemet P. Palijevszkij *Az irodalomtudományi strukturalizmusról* (1963) cikke képviseli,¹⁰ mégis a kritikai támadások indítékai és iránya szempontjából legszimptomatikusabb L. Tyimofejev *Negyven év múltán...* (1963) c. polemikus írása.¹¹

„Irodalomtudományunk majdani történetírója nyilvánvaló értetlenséggel fogja nyugtázni, hogy a 60-as évek elején újjászülettek az OPOJAZ elméleti koncepciói, amelyeket, úgy tűnt, tudományunk régen meghaladott” – kezdi tanulmányát Tyimofejev, s ezt az újjászületést a tudomány leghaladóbb irányai és a poétika közti integrációs folyamat káros melléktermékének tekinti. Károsnak azért, mert úgy véli, az irodalomtudomány még „nem készült fel” az új irányok befogadására, s jelen állapotában ez csak visszaesést jelenthet mindahhoz képest, amelyet eddig a „hagyományos irodalomtudomány” elért. Tyimofejev cikkén végigvonul annak hangsúlyozása, hogy ez az „újjászületés” még a formalizmus bizonyos vívmányaihoz képest is visszaesést jelent, mivel a formalisták elméleti konstrukcióinak legrosszabb oldalait támasztja fel. Egy vonatkozásban viszont azonosságjelet húz Tyimofejev a hajdani opojaszták és az új módszerek alkalmazói közé, nevezetesen abban, hogy mindketten végsőkéig leegyszerűsítik, elszegényítik kutatási tárgyukat.

Maga Tyimofejev is leegyszerűsítően értelmez, mivel az új módszerek alkalmazásában elsősorban a költői nyelv egyes oldalainak matematikai-statisztikai módszerekkel végzett vizsgálatát látja (amely valóban az alapkutatások első lépéseit jelentette a gorkiji konferencián), s így fő aggálya az, hogy az új kutatások „széttörik” a költői szót, mint a művészi nyelv struktúrájának organikus egységét. Ez az

⁸ А. Жолковский, Ю. Щеглов: О возможности структурной поэтики, Симпозиум по структурному изучению знаковых систем (Тезисы докладов), М. 1962., А. Жолковский, Ю. Щеглов: Структурная поэтика – порождающая поэтика, *Вопросы литературы*, 1967/1.

⁹ А. Зализняк, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров: О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем, *Структурно-типологические исследования*, М. 1962.

¹⁰ П. Палиевский: О структурализме в литературоведении, *«Знамя»*, 1963/2.

¹¹ Л. Тимофеев: «Сорок лет спустя...» (Число и чувство меры в изучении поэтики), *Вопросы литературы* 1963/4.

aggály táplálja a továbbiakban az új módszereket támadó és a formalizmus feltámadásának veszélyét emlegető kritikusok és irodalomtudósok legközkeletűbb ellenérvét: az egzakt, „élettelen”, leíró módszerek megölik a tárgy organikuságát, „életyszerűségét”, egyedi megismételhetetlenségét. (Utaltunk már arra, hogy e téren közös nevezőre hozni a formalizmust és a szemiotikai irányultságú strukturális kutatásokat – elméleti félreértés.)

Viszont Tyimofejev cikke megfogalmaz jogos aggályokat is; ha az új kutatási módszerek alkalmazói nem alakítanak ki valóságos elképzelést tárgyak mibenlétéről, nem számolnak az irodalom nyelvi létezményének minden vonatkozásával, kisiklik a kezükből a műalkotás, mint létező.

Éppen a tárgymeghatározás teljességének tesz eleget Ju. Lotman 1964-ben megjelent *Előadások a strukturális poétikáról* c. könyvének előszava,¹² amely számos elméleti félreértés tisztázásával viszonylagos nyugvópontot hoz a formalizmus és a strukturális szemiotika viszonyáról folytatott vita első fázisában. Ju. Lotman előszava alaptalannak minősíti azokat az aggályokat, miszerint a strukturális-szemiotikai módszerek alkalmazása a formalizmus újjászüléséhez vezetne. Nem tagadja egyrészt a formalizmus és a strukturális poétika bizonyos kapcsolatát, de ezt pontosan lehatárolja. A mű formai szintjének elemzése, amely a formális módszer számára végcél, mivel a művészi eljárások teleológiájának elvét vallja – a strukturális módszer képviselői számára csak a megközelítés első lépése, végcélja pedig a struktúra által és csakis abban realizált eszmei tartalom megragadása.

Másrészt viszont Ju. Lotman tagadja a formális és a strukturális módszer mögött álló közös metodológiai alapvetés lehetőségét: „Lényegüket tekintve nem lehet metodológiai azonosság olyan irányok közt, mint a formalizmus, amely pozitivistá és mechanikus materialista filozófiai alapvetésre épült és nem volt mentes kantiánus befolyástól sem, és a szellemi kultúra jelenségeinek mélyen dialektikus, strukturális megközelítése közt.”

Ju. Lotman előszavának okfejtése arra irányul tehát, hogy bebizonyítsa, egyáltalán nem a formalizmus feltámadásáról van szó, hanem a humán tudományok olyan új metodológiájának megteremtéséről, amely éppen ellentétes a formalizmus módszertani alapvetésével. Lotman joggal mutat rá, hogy a strukturális és formális módszer viszonyának mesterséges felnagyítása elterelte a figyelmet a strukturális kutatások és más szovjet irodalomtudományi iskolák és törekvések viszonyának kérdéséről.

A Ju. Lotman által adott tárgymeghatározás, miszerint a strukturális poétika értelmezésében a nyelvi műalkotás a valóságnak olyan szemiotikailag strukturálható modellje, amely egyaránt rendelkezik megismerő és kommunikatív funkcióval, úgy tűnik, kizárja a további viták lehetőségét ebben a kérdéskörben.

A vita mégis folytatódik, de a központi kérdés most már nem úgy hangzik, hogy újjáéledt-e a formalizmus, hanem mint Kozsinov tanulmányának címe megfogalmazza: *Lehetséges-e strukturális poétika?* (1965).¹³

Úgy tűnhet, ez a kérdésfelvetés kioltja a 20-as évek irodalomtudományi örökségéről folytatott vitát, valójában azonban kiszélesíti azt. A strukturális poétika ellenzői ugyanis visszanyúlnak a 20-as évek azon szerzőinek munkáihoz, akik a formalizmus átfogó, kritikai és elméleti értékelését már végrehajtották, s a megújuló vitákban e szerzők munkái válnak az érvek fő forrásává.

V. Kozsinov joggal fogalmazza meg: a vita mindeddig úgy folyt a strukturális poétika védelmezői és ellenzői közt, mintha a vitatott kérdéseknek nem volna elméleti előzménye az OPOJAZ örökségén kívül; a vitában számos olyan elméleti problémát kezeltek nyitottként, amelyre a 20-as évek második felének irodalomtudománya máig is érvényes választ adott. Ilyenek pl. a poétika és stilsztika elhatárolásának kérdése (G. Vinokur); a nyelvi struktúrák és a költői nyelv struktúrája, „belső formája” közti viszony (G. Vinokur, G. Spet); a lingvisztikai értelemben vett szó és költői jelentésszerkezetének elkülönítése (G. Spet, A. Guber); a költői műalkotás szemantikai modelljének leírása (B. Larin, A. Guber); a művészi szó társadalmi létmódjának, a műalkotások stílusának szociológiai vizsgálata (M. Bahtyin–P. Medvegyev–V. Volosinov).

¹² Ю. М. Лотман: Лекции по структуральной поэтике (Введение, теория стиха), (Труды по знаковым системам I.), Тарту 1964. (Ju. Lotman könyvének részletes ismertetését l.: Petőfi S. János: Vita a strukturális poétikáról, *Helikon* 1967/3–4.

¹³ В. Кожин: Возможна ли структурная поэтика?, *Вопросы литературы* 1965/6.

V. Kozsinov tanulmányának nem eléggé hangsúlyozható érdeme, hogy elsőként emlékezteti a 60-as évek irodalomtudományát olyan elméleti munkákra, amelyek a 20-as évek második felében a formalizmus kritikai ártértelemezését saját rendszerükön belül végezték el.¹⁴ Tényleges elméleti örökséggé ezek a munkák azonban V. Kozsinov interpretálásában sem válnak, mivel a polemikus hív megakadályozza abban, hogy a strukturális poétikával szemben ellenérvként felvonultatott műveket mint elméleti rendszereket is végiggondolja, ehelyett a hajuknál fogva rángatja elő ellenérvként e művek néhány alapvető tételét.

V. Kozsinov két ponton támadja, illetve kérdőjelezi meg a strukturális poétikát. Egyrészt a poétika és a lingvisztika határainak összemosásával vádolja, és itt G. Vinokur: *A nyelv kultúrája* c. könyvének megállapításait vonultatja fel a köznyelvi szó és a költői szó jelentésszerkezetének különbségéről. Másrészt viszont Kozsinov szerint a strukturális szemiotika nem tud különbséget tenni jelzés (=szignál) és jel (=znak) között, éppen ezért csakis jelzésrendszerek tanulmányozására képes. A szó jelentésének olyan leegyszerűsített, csak a jelviszony anyagi oldalára redukált értelmezését rója fel a szemiotikának V. Kozsinov, amely a formalizmusra volt jellemző, és érvelését V. Volosinov könyvéből meríti: „A jelentés nem a szóban, és nem a beszélő, de nem is a hallgató tudatában van. A jelentés a beszélő és a hallgató kölcsönviszonyának eredménye, amely az adott hangkomplexum anyagában realizálódik”. (Marxizmus és nyelvfilozófia.) A „felfedezett” elméleti örökséggel V. Kozsinov nem tud ténylegesen bekapcsolódni a hatvanas évek vitáiba, mivel ha tételelesen nem azonosítja is korábbi tanulmányaihoz hasonlóan a formalizmust és a strukturális szemiotikát, valójában azonban az új kutatási irányok ellen érvelve továbbra is a formalizmus árnyával hadakozik.

A strukturális poétikáról kibontakozó viták *Irodalomtudomány és kibernetika* címszó alatt folytatódnak a *Voproszi literatury* 1967/1. és 10-es számaiban.

Az 1967/1. vitaszámban csak Ju. Lotman tanulmánya viszi előre lényegi vonatkozásban a hagyományról folytatott vitát.¹⁵

Ju. Lotman *Az irodalomtudománynak tudománnyá kell válnia* c. írása polemikus válasz V. Kozsinov *Lehetséges-e strukturális poétika* c. cikkére. Ju. Lotman elsősorban azokat a véleményeket cáfolja, amelyek az irodalomtudományi strukturalizmust hagyománynélküliséggel, gyökértelenséggel vádolják.

Ju. Lotman 1964-es könyvének előszavához hasonlóan hangsúlyozza, hogy a strukturális kutatások mély hagyományokkal rendelkeznek éppen a hazi irodalomtudományban. Az a kép, amely a felsorolt nevekből – P. Bogatirjev, M. Bahtyin, A. Szkaftimov, Ju. Tinyanov, B. Tomasevszkij, B. Ejhenbaum, G. Gukovszkij, V. Grib, L. Pumjanszkij, G. Vinokur, Sz. Baluhatij – kibontakozik, messze túlmutat a formalista örökség keretein, s a húszas évek időbeli keretein is. „A strukturalistákat éppen az különbözteti meg ellenfeleiktől, hogy úgymond tagadják a „hagyományos irodalomtudományt”, csak egyszerűen különböző értelemben használjuk a „hagyomány” fogalmat” – írja Lotman, s ennek eleven bizonyítéka az a tudományos tevékenység, amelyet a tartui iskola a szövegpublikációk s az elméleti örökség valódi, tudományos igényű feldolgozása területén végez.¹⁶ A mai szovjet irodalom-

¹⁴ Г. Винокур: Культура языка, М. 1925., Б. Энгельгардт: Формальный метод в истории литературы, Л. 1927., П. Медведев: Формальный метод в литературоведении, Л. 1928., В. Волюшинов: Марксизм и философия языка, Л. 1929.

¹⁵ Литературоведение и кибернетика 1. (А. Жолковский, Ю. Щеглов: Структурная поэтика – порождающая поэтика, Ю. Лотман: Литературоведение должно быть наукой, М. Сапаров: Три „структурализма” и структура произведения искусства), Вопросы литературы 1967/1.

¹⁶ М. Л. Гаспаров: Работы Б. И. Ярхо по теории литературы, Б. И. Ярхо: Методология точного литературоведения (Публикация), Труды по знаковым системам IV, Тарту 1969. 504–527.; Б. М. Эйхенбаум: Поэзия и проза (Публикация Ю. Лотмана), Труды по знаковым системам V, Тарту 1971., 476–481.; К. П. Флоренский: О работах П. А. Флоренского (Обзор), П. А. Флоренский: Пифагоровы числа, Закон иллюзий, Symbolarium, Труды по знаковым системам V., 501–521.; Вяч. Вс. Иванов: Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики, Труды по знаковым системам VI., Тарту 1973, 5–46.

tudományi irányok közül éppen a tartui iskola az, amely rendszerteremtő kísérleteiben a leg-szerveesebben integrálja a húszas-harmincas évek irodalomtudományának elméleti örökségét.

A strukturális-szemiotikai kutatásokról szóló vita lezárásához a *Voproszi lityeraturi* 1967/10. száma biztosított fórumot.¹⁷ V. V. Ivanov itt közzétett tanulmánya éppen azért lehet összegző érvényű, mert érvelésében az irodalomtudomány fejlődésének belső logikájából indult ki. A mennyiségi módszerek térhódítását a metrika és verstan területén V. V. Ivanov nem úgy értékeli, mint az irodalomtudomány visszatérését egy már meghaladott stádiumhoz, hanem mint a fejlődésében munkáló fokozatossági törvény megnyilatkozását. A szemantika kérdéseinek előtérbe kerülése és a művészi struktúrák szociológiai értelmezése csak azután válhatott lehetővé, hogy az irodalomtudomány ezt megelőző szakasza „elvégezte” a költői nyelv egzakt módszerekkel leginkább megragadható oldalainak és a művészi szöveg felépítésének vizsgálatát. Egyaránt vonatkozik ez a húszas és a hatvanas évek irodalomtudományának fejlődési logikájára. Nem lehet tehát a tudománynak felróni azt, ami fejlődésének legorganikusabb belső törvényszerűsége.

Mind V. V. Ivanov, mind pedig V. Zareckij az előzőhöz hasonló szellemű tanulmánya az irodalomtudomány, s ezen belül a strukturális-szemiotikai kutatások feladatát abban látja, hogy ráterjen az irodalmi szöveg szemantikai struktúrája és a szövegen kívüli jelentérendszer (így a szöveg háttérét képező történelmi kor) viszonyának tanulmányozására, mivel csakis ennek a viszonynak a feltárása adhat kulcsot az esztétikai információ, azaz a művészi szöveg „képi tartalmának” megfejtéséhez.

Ha tehát a hatvanas évek irodalomtudományi irányainak a hagyományhoz való viszonyát nem a vita hevében elhangzott tételes kijelentésekből, hanem az érvelés alapját képező elméleti pozícióból ítéljük meg, akkor látnunk kell, hogy a strukturális-szemiotikai kutatások fejlődési iránya nem hogy megakadályozza a formalizmuson kívül minden más irodalomtudományi hagyomány újjáéledését, hanem éppen előkészíti a húszas évek azon elméleti irányainak felfedezését, amelyek a művészi nyelv és a művészi struktúrák szociológiai értelmezését adták, s a marxista irodalomszociológia alapjáról utat nyitottak az irodalom jelelméleti megközelítése felé. (Bahtyin–Medvegyev–Volosinov.)¹⁸ Egészen más kérdés viszont az, hogy a vita során ki milyen örökséget sajátít ki magának érvelési anyagként, függetlenül attól, hogy ennek az örökségnek a szelleme ott munkál-e érveléseiben avagy sem.

V. V. Ivanov tanulmányához hasonló szemléletmód nyilvánult meg a *Voproszi lityeraturi* 1967/9. számában, az irodalomtudományi örökségről folytatott vita¹⁹ néhány résztvevőjének hozzászólásában. D. Makszimov és B. Mejlah a 20-as évek formalizmusát és vulgárszociológiáját is a „klasszikus” hagyomány legszerveesebb részeként értékeli, kialakulásukban az irodalomtudomány fejlődésének olyan logikáját látják, amelynek konklúziói csak napjainkban érnek be: „Ma már mint történészek szólhatunk a 20-as évek irodalomtudományáról: ha áttekintjük ezt a periódust, világossá válik, hogy nem kevés értéket fedezhetünk fel benne, hogy nemcsak a jövő vívmányainak előkészítése zajlott ekkor, hanem olyan gondolatok is megfogalmazódtak, amelyek mindmáig megőrizték értéküket”. (B. Mejlah)

A vita több résztvevője kitér a húszas-harmincas évek ún. „szociológiai” korszakának értékelésére, amely a formalizmus felszámolását követte, s eközben többször újrafogalmazódik ugyanaz az igény: a szovjet irodalomtudomány fejlődésének egy olyan szintézis irányába kell haladnia, amely felszámolná mind a formalizmus, mind a vulgárszociológia egyoldalúságait, eredményeiket pedig átmenetén egy egységes módszeren nyugvó elméleti rendszerbe. Ebben a vitában azonban még kevés szó esik arról, hogy egy ilyen szintézist, ha nem teremtett is meg végérvényesen, de irányát legalábbis kijelölte a húszas évek végének néhány irodalomtudományi iránya.

¹⁷ Литературоведение и кибернетика II. (Вяч. В. Иванов: О применении точных методов в литературоведении, В. Зарецкий: Время обратиться к новой цели . . ., Вопросы литературы 1967/10.

¹⁸ Вяч. В. Иванов: Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики . . .

¹⁹ Советская литературная наука и классическое наследие (Раздумья об истоках и перспективах), Вопросы литературы 1976/9, 3–74.

A vita résztvevői egyik kérdésként arra válaszoltak, hogy mit tartanak az utóbbi évek irodalomtudományi munkái közül a legjelentősebbnek. A megnevezett művek közt legnagyobb súllyal Bahtyin Dosztojevszkij- és Rabelais-könyvének újrakiadása szerepel, mint olyan művek, amelyeknek a szellemisége igen nagy ösztönző erővel hatott a hatvanas évek irodalomtudományára. Csupán G. Poszpelov lát veszélyt a Bahtyin-hatásban, mert úgy véli, Bahtyin Dosztojevszkij-könyvében háttérbe szorul az irodalom szociális és ideológiai természetének (!) vizsgálata, s a strukturalista kutatásokhoz hasonlóan a formalizáló tendencia jut túlsúlyra benne. Tanulságos a vitának ez a vonatkozása azért, mert új irányt jelez a további viták menetében. A hatvanas éveket végigkísérték a strukturális-szemiotikai kutatások és a formalizmus viszonyáról szóló viták. A hatvanas évek közepétől M. Bahtyin szellemi örökségének értékelése kerül a viták középpontjába.

A hatvanas évek vitái megérlelték olyan tanulmányok szükségességét, amelyek átfogó történeti képet adnának a 20-as évek irodalomtudományának fejlődéséről. Erre az igényre elsőként Sz. Masinszkij *Utak és válaszutak* (1966) c. tanulmánya felelt, melynek első része a formalista iskola, második része pedig a különböző művészetszociológiai irányok kialakulását és fejlődését tekinti át.²⁰

A tanulmány első része az OPOJAZ esztétikai koncepcióját vizsgálja, s ekközben számos pontos és lényegi elemző megállapítást tesz, így pl. az OPOJAZ és Potyebnya kép- és nyelvelméletének viszonyáról, a szimbolista poétika és a formalista költői nyelvelmélet kapcsolatáról, a formális módszer tárgymeghatározásáról, a művészi eljárás fetisizálásáról az OPOJAZ-kör munkáiban stb.

Sz. Masinszkij a formalizmus legfőbb bűnét abban látja, hogy nem érte be azzal, hogy pusztán esztétikai koncepció maradjon (holott, mint Masinszkij véli, ez esetben pozitív szerepet tölthetett volna be), hanem kutatási módszereit önálló irodalomtudományi metodológiává kívánta szélesíteni.

A formalista iskola fejlődését végigkövetve Masinszkij elismeri, hogy a kutatások módszertani irányában megfigyelhetők bizonyos változások, s a vizsgálódások köre is kiszélesült, de ezt elsősorban a formalizmust kívülről ért bírálatok, s mindenekelőtt a *Pecsaty i revoljucija 1924/5.* számának hasábjain lezajlott vita termékenyítő hatásának tudja be. A „forszoc” irány keletkezésében sem lát többet Masinszkij, mint a kritikák következményét, amelyek úgymond arra kényszerítették a formalistákat, hogy marxista frázissal leplezzék változatlanul fenntartott metodológiai alapállásukat.

Sz. Masinszkij a formalizmus történeti helyét a XX. század elejének dekadens művészi és gondolati irányai, valamint az útkereső marxista irodalomtudomány legveszélyesebb eszmei ellenfelei között jelöli ki, hatását pedig az irodalomtudomány további fejlődése szempontjából egyértelműen negatívnak minősíti.

Nem sokkal elnézőbben ítélkezik Sz. Masinszkij a 20-as évek művészetszociológiai koncepcióiról sem tanulmányának második részében. Feladatát abban jelöli meg, hogy végigkövesse, miként vált uralkodóvá a szociológiai irány a 20-as évek második felében, miután „végleg bebizonyosodott a formalizmus metodológiai csődje”. A plehanovi elméleti örökségre támaszkodó szociológiai módszer kialakulását és fejlődését Sz. Masinszkij joggal eredezteti a formalizmus körül zajló módszertani vitákból, azt azonban már figyelmen kívül hagyja, hogy a csődöt mondott formális módszer – mint tudománytörténeti előzmény – nélkül elképzelhetetlen lett volna a művészetszociológiai irányok számos elméleti kérdésfelvetése. A formalizmusnak vitapartnerére gyakorolt hatása nem csupán egyes szociológiai koncepciók eklektikus voltában tükröződik, mint pl. P. Szakulinnak a kauzalitás és az immanencia elvét összebékítő „szociológia nélküli szociológizmusa” (P. Medvegyev), hanem abban is, hogy a művészet-szociológiai irányok képviselői az irodalom társadalmi és osztálymeghatározottságának vizsgálata közben nem tévesztették teljesen szem elől a műalkotások specifikus létezés módját és viszonylagos autonómiáját.²¹

Sz. Masinszkij a 20-as évek második felének szociológiai irányai közül hármat vizsgál behatóan: P. Szakulin kultúrtörténeti fogantatású naiv szociológizmusát, a monisztikus módszertani alapvetésre épülő marxista szociológia megteremtésének igényével fellépő pereverzevista irányt és a pereverzevi iskolával a „plehanovi ortodoxia” nevében harcoló Fricse vulgárszociológizmusát. A Pereverzev-

²⁰ C. *Машинский: Пути и перепутья (Из истории советского литературоведения)* Статья первая, *Вопросы литературы* 1966/5., Статья вторая, *Вопросы литературы* 1966/8.

²¹ *Nyíró Lajos: A struktúra és a jelentés problémája a szovjet irodalomszociológiai kutatásokban (a 20-as évek második felében), Literatura* 1976/2.

iskolával leszámoló és a vulgárszociológiának szabad teret nyitó 1929-es vitát a tanulmány szerzője nagy jelentőségűnek tartja mind elméleti, mind gyakorlati szempontból, mert az, véleménye szerint, megszabadította az irodalomtudományt a dogmatizmus veszélyétől. Arra ugyancsak nem tér ki Masinszkij, hogy a jelentős elméleti hibákkal együtt jelentős gondolati értékek is veszendőbe mentek a vita eredményeként, s hogy ez az értékvesztés nem hathatott termékenyen a 30-as évek irodalomtudományának további fejlődésére.

Bár Masinszkij tanulmányának több pontján is érezhető Medvegyev munkáinak ismerete (pl. a formalista esztétika vagy Szakulin módszertani dualizmusának értékelésekor), furcsának hat, hogy a különböző művészetszociológiai koncepciókat értékelve mégsem tér ki Medvegyev könyvére, holott annak alcíme is így hangzik: *Kritikai bevezetés a szociológiai poétikába*.²² Még furcsább, hogy Masinszkij a különböző szociológiai koncepciókat mint a kialakulóban levő marxista irodalomtudomány módszertani útkeresésének állomásait vizsgálja, mégsem tesz említést Volosinov: *Marxizmus és nyelvfilozófia* c. könyvéről,²³ amely felszámolja a megelőző szociológiai törekvések módszertani eklekticizmusát, s megőrizve a szociológiai interpretálás igényét, marxista módszertani alapról nyit utat az irodalom jeleméleti megközelítése felé. (E könyvek elméleti vívmányainak ismertetésére és a velük kapcsolatos Bahtyin–Medvegyev–Volosinov-szerzőség problémájára azért nem térünk ki, mert ezt a *Helikon* e kötetében két recenzió is tárgyalja tárgyyszerű pontossággal.)

Sz. Masinszkij tanulmánya, amely a 60-as években elsőként volt hivatott áttekintést adni a 20-as évek irodalomtudományának fejlődéséről, adatszerű gazdagsága ellenére is adós marad a leglényegesebbel; nem érzékelteti az elméleti gondolatnak azt az eleven mozgását, a különböző módszertani irányoknak azt a termékenyítő kölcsönhatását, amely a 20-as éveket olyannyira jellemezte. Kizárólag az irodalompolitika és az irodalomkritika helyesen orientáló hatásában, és a „negatív hagyományok” kiküszöbölésében látni az irodalomtudomány előre haladó mozgásának rúgóját, tudománytörténeti szempontból legalábbis nem elégséges magyarázat.

Az egyes rész tanulmányok után²⁴ megszületik az első kísérlet az 1917–1932-ig tartó periódus monografikus igényű áttekintésére, a *Fejezetek a szovjet esztétikai gondolat történetéből* (1967) c. tanulmánykötetben.²⁵ Mivel a kötet célja az esztétikai gondolat formálódásának végigkísérése a 20-as évek során, tanulmányai nem szorítkozhatnak csak a kor irodalomtudományának vizsgálatára, hiszen a 20-as évek új esztétikai koncepcióinak kidolgozása nemcsak az elméleti műhelyekben és a szakfolyóiratok hasábjain zajlott, a kor alkotóművészei ugyanolyan aktívan kértek részt e folyamatból, mint teoretikusai és kritikusai. A kötet tanulmányai így módon az irodalomtudományi irányzatok értékelésén kívül kiterjednek a különböző irodalmi és művészeti csoportosulások alkotói gyakorlatának, valamint eszmei-esztétikai arculatának értékelésére, sőt, a tudomány- és művészetpolitika, valamint a tudományszervezés kérdéseire is. Az egyes tanulmányok hatalmas tényanyagot vonultatnak fel, s külön értéke e vállalkozásnak a kor eszmei-esztétikai vitáit dokumentáló gazdag bibliográfiai apparátus.²⁶

Mivel az egyes tanulmányok nem egy-egy elméleti irány kimerítő elemzését tekintik feladatuknak, hanem valamely elméleti probléma vagy vizsgálódási aspektus (pl. a különböző realizmus-koncepciók a 20-as évek művészet tudományában; a dialektika problémája a 20-as évek esztétikájában) szempontjából követik végig a különböző elméleti és alkotói törekvéseket, igen sok az átfedés az egyes tanulmányok közt, többször olvashatjuk ugyanazokat a sztereotip értékeléseket a formalizmusról, a balfrontos művészi irányzatokról, a vulgárszociologizmusról stb.

²² П. Н. Медведев: *Формальный метод в литературоведении (Критическое введение в социологическую поэтику)*, Л. 1928.

²³ В. Волошинов: *Марксизм и философия языка*, Л. 1929.

²⁴ L. még: Л. Кишницкая: *Литературная дискуссия 1922–1925 годов (К истории становления идейно-эстетических принципов советской литературной критики)*, *Вопросы литературы* 1966/4, 35–36., А. Мазеев: «Прокладывающее искусство» Пролеткульта, *Вопросы Литературы*, 1966/9. 80–101.

²⁵ Из истории советской эстетической мысли. Сборник статей. Москва 1967.

²⁶ В. Роговин: *Идейно-эстетические дискуссии 20-х годов (Библиографические материалы)*, 493–521.

Mácza János tanulmányában,²⁷ mely kétségtelenül a kötet legnagyobb elméleti igényű és összegző érvényű tanulmánya, a különböző irodalmi csoportosulások elméleti és gyakorlati tevékenysége mellett jelentős helyet kap a kor alapvető irodalomtudományi irányainak értékelése is. Mácza János ezeket az irányzatokat azonban nem „belülről”, mint elméleti rendszereket fejti meg, hanem abból a szempontból közelít hozzájuk, hogy milyen választ adtak az új kor művészetének elméleti és gyakorlati kérdéseire, hogyan határozták meg az új művészet helyét és jellegét a proletárállamban, milyen eszközökkel kívánták megteremteni ezt a művészetet, s miben látták társadalmi meghatározottságának lényegét. Egy ilyen megközelítés, amely az általános elméleti és esztétikai kérdések mellett eszmei-ideológiai és irodalompolitikai kérdéseket is szem előtt tart a különböző elméleti törekvések értékelésekor, magyarázza, hogy egyként a marxizmussal szemben álló idealista esztétikai koncepciók közé kerül a potyebnyai örökséget folytató pszichológiai iskola, a formalizmus, a Moszkvai Művészet-tudományi Akadémia teoretikusai (G. Spet, B. Jarho), valamint A. Voronszkij „intuitivizmusa”. Rendkívül sokoldalú elemzést nyernek Mácza János tanulmányában azok az elméleti és művészeti irányok, amelyek a kor központi kérdéseire a marxista válaszadás igényével feleltek (ha eltorzítva vagy leegyszerűsítve értelmezték is a marxizmust), így pl. A. Lunacsarszkij elméleti és kritikai munkássága, a művészetszociológia különböző változatai, és a balfrontos „termelési művészet” és „a művészet mint életépítés” programja.

Úgy véljük azonban, hogy e vállalkozásában jelentős kötet nem mentes még bizonyos beidegződött értékelési sémáktól, s így a tanulmányok végkövetkeztetései gyakran nem a felvonultatott tényanyagból nőnek ki, hanem a ténytyszerűségek alkalmazkodnak a gondolati sztereotípiákhoz. Ez jellemző Sz. Masinszkij, V. Polevoj és L. Gyenyiszova a 20-as évek irodalomtudományi fejlődését közvetlenül érintő tanulmányaira.²⁸

Sz. Masinszkij tanulmányának (a már ismertetett kétrészes tanulmány átdolgozott és összevont változata) gondolatmenete némi leegyszerűsítéssel így összegezhető: míg a formalizmus csak a műalkotás formai oldalát volt képes megragadni, a szociológiai irány csak társadalmi meghatározottságát vizsgálta, addig az őket meghaladó marxista irodalomtudomány vívmánya az, hogy az eszmei tartalmat és a művészi specifikumot szerves egységükben szemléli. Ugyanez a gondolati séma érvényesül V. Polevoj tanulmányában, csak a vizsgált anyag s következképpen a terminológia változik: a formalizmusnak a balfrontos „termelési művészet” és „a művészet mint életépítés” program felel meg, a szociologizmusnak a művészet ideologikum voltát vulgárisan értelmező rappista „dialektikus alkotómódszer” jelszava, meghaladásukat pedig egy új, szintetikus realizmus iránya adja. Ebben a gondolatmenetben akaratlanul is ott munkál az a logika, amely az irodalom fejlődését realizmus–antirealizmus harcára redukálja.

A kötet tanulmányainak többségén nem érezzük a történeti visszatekintés felszabadító és szemlélettágító erejét. Az ítélezések olyan kemények, az elméleti megállapítások olyan merevek, mintha a 20-as évek vitáinak kellős közepén hangzottak volna el. A szemléleti szűkösség abban is megmutatkozik, hogy bár a közelmúlt esztétikai gondolkodásának fejlődéséről van szó, néhány negatív példán kívül alig történik utalás arra, hogy mindebből mit mentett át értékként napjaink esztétikai gondolkodása.

Az első olyan tanulmány, amely a poétika mint önálló kutatási tárggyal rendelkező diszciplína fejlődését a 20-as évektől napjainkig szigorúan vett történetiségében vizsgálja, V. Kozsinov „A poétika ötven éve” (1967) c. munkája.²⁹ A tanulmány szakít azzal a szakmai köztudatban meghonosodott felfogással, amely a 20-as évek irodalomtudományát a formális iskola tevékenységére, vagy legfeljebb a

²⁷ И. Маца: Советская эстетическая мысль в 20-е годы, 18–59., в. ö. Mácza János: A szovjet esztétikai gondolat fejlődése a forradalom első évtizedében. In: M. J.: Esztétika és forradalom Bp. Gondolat 1970.

²⁸ С. Машинский: Борьба с формализмом и вульгарной социологией с советской критике и литературоведении, В. Полевой: Из истории взглядов на реализм в советском искусствоведении середины 1920-х годов, Л. Денисова: Проблема диалектики в советской эстетике 20-х годов.

²⁹ В. В. Кожин: Поэтика за пятьдесят лет. Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. XXVI. вып. 5., 1967.

formalizmus és a szociológiai módszer harcára szűkíti. V. Kozsinov rendszeres áttekintését adja azoknak a kutatási irányoknak, amelyek a formalizmustól eltérő módszertani alapvetésre épültek.

Kozsinov a 20-as évek poétikai és irodalomelméleti kutatásaiban három alapvető metodológiai irányt különít el.

Az első a nyelvészeti orientációjú módszer, az ún. lingvisztikai metodológia, amely a művészi formát mint sajátos nyelvi dialektust, mint az esztétikai funkciójában alkalmazott nyelvet szemléli. Ezen a módszertani irányon belül Kozsinov több egymástól eltérő kutatási tendenciát különböztet meg: a formális iskolát; a *Ruszkaja recs* kiadványsorozat körül tömörülő kutatókat (L. Scserba, A. Peskovszkij, V. Vinogradov, Sz. Bernstein, B. Larin); a Moszkvai Állami Művészettudományi Akadémia kiadványaiban (*A művészi forma, Ars Poetica*) fellépő tudósokat (A. Sztoljarov, A. Guber, G. Spet); a Leningrádi Művészettörténeti Intézet Irodalmi Osztályának munkatársait) Sz. Baluhatij, B. Buhstab, L. Ginzburg, V. Gofman, G. Gukovszkij, N. Sztjepanov, A. Fjodorov); s külön irányként jelöli meg azokat a kutatókat, akik bár maguk is a lingvisztikai poétika hívei voltak, de kritikusan viszonyultak az OPOJAZ tevékenységéhez (Sz. Aszkoldov, V. Gippiusz, V. Zsirmunskij, A. Szaftimov, A. Szlonyimskij, A. Szmironov, B. Engelgardt).

Megkülönbözteti ezen kívül az ún. pszichológiai poétika képviselőit (A. Beleckij, I. Glivenko, A. Gornfeld, A. Rajnov), a morfológiai iskolát (Sz. Bobrov, V. Propp, G. Sengeli, B. Jarho) és azokat a kutatókat, akik egy sajátos módszertani pluralizmusban oldják fel a különböző megközelítésmódokat (M. Grigorjev, L. Groszman, P. Szakulin, A. Cejtin).

A 20-as évek második felének legjelentősebb kutatási iránya Kozsinov értékelésében a szociológiai poétika (V. Pereverzev, I. Beszpalov, G. Poszpelov, U. Foht, M. Hrapcsenko, A. Frisce).

Alapvető módszertani irányultságokon kívül keveset tudunk meg az egyes csoportokhoz tartozó kutatók elméleti profiljáról, de már az is nagy jelentőségű, hogy Kozsinov kitágítja képünket a 20-as évek irodalomtudományáról.

Kozsinov szól arról is, hogy a 20-as évek végén a poétika jellemző vonásává a különböző irányok szintézisére való törekvés vált, hogy szemléletbeli „kicserélődés” ment végbe az egyes módszerek közt, ami mint tendencia akkor is jelentős, ha az eredmény gyakran nem volt több, mint eklektikus, pluralisztikus kombinációk. Kozsinov úgy látja, hogy a 20-as évek végének elméleti vitái végül abban a kérdésben csúcsosodtak ki, mi is voltaképpen a poétika tárgya, s megállapítja, hogy a formalizmus és a szociologizmus is ezt a tárgyat a művön kívüli, mű-előtti valóságban jelölte meg, a lingvisztikai módszer a nyelv anyagi valóságában, a szociológiai módszer a „szociál-pszichológiai komplexumokban”, azaz az élet valóságában.

Kozsinov tanulmánya azt is hangsúlyozza, hogy a formális módszert meghaladó, igazán mély tudományos kritika nem volt lehetséges a szociológiai módszer talajáról, ezt csak olyan kutatók tudták elvégezni, akik mentesek voltak mind a formális-lingvisztikai, mind a vulgárszociológiai koncepció mechanisztikus szemléletétől. Kozsinov hosszú idő után először jelöli ki G. Vinokur, V. Vinogradov, P. Medvegyev, V. Volocsinov formalizmus-kritikájának tudománytörténeti jelentőségét.³⁰

A következetesen alkalmazott történetiség elve akkor sem szakad meg, amikor Kozsinov végigvezeti a poétika tárgyának és módszertani alapvetésének változásait a 30–40–50-es évek során. A 60-as években fellendülő irodalomtudomány és poétika eredményeit, az elméleti és történeti poétika szintézisének megteremtésére irányuló kísérleteket értékelve rámutat, hogy ez a fellendülés elképzelhetetlen lenne a 20–30-as évek poétikájának vívmányai nélkül. Kozsinov tanulmányában a poétika először vált vizsgálat tárgyává történeti fejlődésének folytonosságában a 20-as évektől napjainkig.

Az 1967-es év a szovjet irodalomtudományban az öt évtized alatt megtett fejlődés eredményeinek összegzése jegyében zajlott. Az eddigi viták és tanulmányok konklúzióit olyan kötetek összegezték, amelyek a szovjet irodalomtörténeti és irodalomelméleti kutatások monografikus fel dolgozását tűzték ki célul.³¹

³⁰ Г. Винокур: Поэзия и практическая стилистика, Культура языка, Л. 1925, В. Виноградова: К построению теории поэтического языка, Поэтика, Л. 1927., П. Медведев: Формальный метод . . . , В. Волошинов: Марксизм и философия языка . . .

³¹ Советское литературоведение за пятьдесят лет. Сборник статей под ред. В. И. Кулешова, Москва 1967., Советское литературоведение за 50 лет, Ленинград «Наука» 1968.

A Leningrádi és a Moszkvai Irodalomtudományi Intézetek közös gondozásában megjelent *A szovjet irodalomtudomány 50 éve* (1968) c. kötetet G. Fridlender tanulmánya³² nyitja meg, amely végigkíséri azokat a fejlődésszakaszokat, amelyet a szovjet irodalomtudomány öt évtized alatt tett meg. A szerző nem a 20-as évektől közelít a mához, hanem napjaink marxista irodalomtudományának mérlegén ítéli meg a 20-as évek eredményeit, s ebben a megközelítési perspektívában a fogyatékos-ságok élesebben rajzolódnak ki, mint a vívmányok. A tanulmányban kiemelt hely jut a formalizmus és a vulgárszociológia értékelésének, mint olyan irányoknak, amelyek lényegesen befolyásolták a marxista irodalomtudományi metodológia kialakulását. G. Fridlender mindkét irányt kettős szempontból értékeli: általános módszertani alapvetésük, valamint konkrét kutatási eredményeik szempontjából. A formalizmus történeti szerepét értékelve elismeri, hogy hibás metodológiája ellenére erősen hatott a 20-as évek tudományos szellemére, mivel számos olyan kutatási szempontot és területet fedezett fel, amelyet a megelőző irodalomtudományi iskolák elhanyagoltak. A vulgárszociológia kialakulását a 20-as években virágzó „balosság” különböző formáival hozza kapcsolatba, a Proletkult irodalomszemléletének újjászületését fedezi fel benne. A vulgárszociológia okozta legnagyobb elméleti kárt Fridlender abban jelöli meg, hogy elszegényített és eltorzított formában értelmezte a klasszikus irodalmi örökséget. A 20-as évek irodalomtudományi munkáinak eredményeit és fogyatékosságait mérlegre téve Fridlender úgy ítéli, hogy az egészében véve még nem ért meg arra a feladatra, amit a marxista irodalomtudománynak be kell töltenie.

Kozsinov már ismertetett, *A poétika ötven éve* c. tanulmánya szintén helyet kap a kötetben, kiegészítve L. Kiszeljova történeti áttekintésével az általános irodalomtörténeti problémák alakulásától.³³

Az összegző tanulmányok és kötetek megnyitották az utat olyan speciális kutatások számára, amelyek a 20-as évek irodalomtudományának egy-egy részkérdését vizsgálják. A 70-es évek elején több olyan tanulmány lát napvilágot, amely a műfajelméleti koncepciók fejlődését elemzi.

L. Csernyec tanulmányában a formalista és a szociológiai alapvetésű műfajelméleti koncepciókat veti össze (*Fejezetek az irodalmi műfajok tanulmányozásából a 20-as évek szovjet irodalomtudományában* (1970)).³⁴ A tanulmány szerzője szerint a formalisták azért nem tudhatták megragadni a műfaji konstrukciók tipológiai jegyeit, mert az evolúciós törvények meghatározásakor a hangsúlyt a konstrukciós elvek állandó váltakozására, a műfajteremtő konstruktív faktorok dinamikájára helyezték. A szociológiai poétika képviselőinek nézeteiben pedig a műfaj közvetlenül az osztálypszichikummal került vonatkozásba,³⁵ s ezáltal a történelmileg változó stílusok függvényévé vált, így a műfajtipológiai jegyek helyett a történetileg változó műfaji formációk kutatása került előtérbe. Sem a formalizmus, sem a művészetszociológia nem tudta megvalósítani a műfajmodellek tipológiai és konkrét történeti jegyeinek együttes vizsgálatát.

Sz. Szuhih is a formális és a szociológiai poétika műfajelméleti koncepcióinak összevetéséből indul ki tanulmányában (*A műfajelmélet fejlődése a 20-as évek irodalomtudományában* (1973)).³⁶ A formalisták műfajelmélete – miközben arra törekedtek, hogy meghatározzák azt a korlátozott számú műfajtypust, amelyeknek váltakozása képezi az irodalmi evolúció logikáját – szükségszerűen öltött normatív jelleget. A vulgárszociológia pedig, mivel zárt, az osztálypszichikum által determinált stílusokban gondolkodott, tartalmi-tematikai szempontok alapján osztályozta a műfajokat, s így eleve kizárta a tipológiai megközelítés lehetőségét. A továbbiakban a szerző bebizonyítja, hogy az egyeztető,

³² Г. М. Фридлендер: Основные этапы советского литературоведения, Советское литературоведение за 50 лет, Л. 1968.

³³ Л. Ф. Киселева – В. В. Кожин: Проблемы теории литературы и поэтики. In: Советское литературоведение за 50 лет, Л. 1968.

³⁴ Л. В. Чернец: Из истории изучения литературных жанров в советском литературоведении 20-х годов, «Филологические науки», 1970/2.

³⁵ А. Цейтлин: К социологии литературного жанра, «Русский язык в советской школе» 1929/4, Я. Юнович: Проблема жанра в социологической поэтике, «Русский язык в советской школе», 1929/6.

³⁶ С. Сухих: О развитии теории жанра в литературоведении 20-х годов, Проблемы развития советской литературы, Саратов 1973.

eklektikus művészet-elméleti koncepciókban (P. Szakulin, formális-szociológiai irány stb.) hogyan redukálódott a műfaji struktúra fogalma a termelési törvények által determinált formára, pusztán technikai fogások rendszerére, a műalkotás technológiájára.

Sz. Szuhik két olyan munkát emel ki tanulmányában, amelyek a műfajelméleti kutatásokat új módszertani alapra helyezték, s ez P. Medvegyev: *A formális módszer az irodalomtudományban* és M. Bahtyin: *Dosztojevszkij poetikájának problémái* c. könyve. P. Medvegyev a műfaji struktúrát a művészileg megformált egész fogalmával kapcsolja össze, s a műfajokra való tagolódást éppen a művészi egész lezárásának különböző módozataival magyarázza: „Minden műfaj a művészi egész felépítésének és lezárásának olyan sajátos típusa, amely ezt az egészet nemcsak képletesen, kompozicionálisan fejezi be, hanem lényege szerint, tematikusan zárja le”.

Az a műfajelmélet, amely módszertani megalapozást nyert Medvegyev munkájában, igazi tudományos megvalósulásra Bahtyin Dosztojevszkij-könyvében talált. Bahtyin műfaji formán olyan belsőleg egységes és belülről szervezett művészi rendszert ért, amelyben az alkotói világnézet nyer művészileg tárgyiasult formát. Az alkotónak a művészi struktúrát szervező értékviszonyán pedig nem egyszerűen emocionális vagy ideológiai beállítottságot ért, hanem azt a struktúraszervező funkciót és helyet, amelyet a szerzői tudat a műalkotás rendszerén belül elfoglal.

Szuhik tanulmányának végkonklúziója az, hogy Bahtyin a műfaji struktúra ilyen értelmezésével lehetőséget teremtett napjaink irodalomtudománya számára az írói világkép, alkotómódszer és a műfaj összefüggéseinek tanulmányozásához.

A formalista iskola irodalomtörténeti koncepciójának értékelésére vállalkozik V. Kozsinov újabb, *Az irodalomtörténet az OPOJAZ munkáiban* (1972) c. tanulmánya³⁷ s ezt több szempontból is sürgető tudományos feladatnak tartja. Egyrészt, mert a 60-as évek végén megjelentek a formalisták irodalomtörténeti munkáinak kiadásai,³⁸ másrészt, mert a formalisták elméleti örökségének ez a legkevésbé feldolgozott területe. Ezt a feladatot, állapítja meg Kozsinov, Medvegyev formalizmus-kritikája is megoldatlanul hagyta, csupán felvetette és kijelölte a kérdés tanulmányozásának irányát.

Kozsinov tanulmánya mintegy Medvegyev könyvének kiegészítésére vállalkozik, s Medvegyev nyomán hangsúlyozza, hogy a formalisták irodalomtörténeti koncepciója csak akkor érthető meg, ha számolunk azzal a szoros kapcsolattal, amely a formalizmust a kor baloldali művészi irányzataihoz fűzte. Az opozitisták ugyanis mindazokat az elméleti általánosításokat, amelyeket a 10–20-as évek specifikus művészi anyagából levontak, kiterjesztették az irodalomtörténeti fejlődésfolyamat egészére. S mivel a vizsgált művészi áramlatok gyökeresen tagadtak mindenféle hagyományt, a formalista fejlődéskoncepció kulcsszávaivá az „újdomság”, a „korszerűség”, a „megújulás”, „kanonizálódás” és „automatizálódás” váltak.

Ennek a fejlődéskoncepciónak az elméleti alapjait Ju. Tinyanov *Az irodalmi tény* (1924) és *Az irodalmi evolúcióról* (1927) c. tanulmányaiból fejt ki Kozsinov. Újra csak Medvegyev nyomán megállapítja, hogy a formalisták az irodalom egészének fejlődését csak a „Ma” szemzőgéből nézték, minden, ami irodalomtörténetükben végbemegy, valami permanens jelenben, végtelen mában játszódik. Az irodalmi mű konstrukciós elvének újszerűségét vagy automatizálódását a formalisták kizárólag a befogadói pszichikum felől közelítették meg, itt találták meg az irodalmi jelenségek történeti értékelésének fő kritériumát, az irodalomtörténetész feladatát pedig abban látták, hogy ennek a befogadó folyamatnak a történetét reprodukálja. Az irodalom története így módon felcserélődött az irodalom hatástörténetével, azaz lényegében az irodalmi divat történetévé vált, mivel a vizsgált művészi irányok a maguk formai excentrizmusával, a művészi eljárások lemeztelenítésével éppen az azonnali hatásra apelláltak. Kozsinov értékelése szerint a formalista fejlődés-koncepcióban az irodalmi tény nem jelent többet divatos irodalmi ténynél, mivel a formalisták a századelő divatos irodalmi áramlatainak gyors és zajos egymást váltását az irodalomtörténeti fejlődés általános sémájává tették.

Kozsinov tanulmányának érvelési logikáját áthatja Bahtyin–Medvegyev formalizmus-kritikájának szelleme, Kozsinov többször idézi is Medvegyev könyvét bírálatainak nyomatékoztására, mégis

³⁷ В. Кожин: История литературы в работах ОПОЯЗа, *Вопросы литературы*, 1972/7.

³⁸ Ю. Н. Тынянов: Пушкин и его современники, М. 1969., Б. Эйхенбаум: О поэзии, Л. 1969., О прозе, Л. 1969.

joggal vélhetjük úgy, hogy Kozsinov nem továbbgondolta ezt az örökséget, hanem leegyszerűsítve és mechanikusan alkalmazta, s így interpretálásában jelentősen leegyszerűsödött az OPOJAZ irodalomtörténeti koncepciója is.

Szuhih és Kozsinov tanulmányai is példázzák, hogy M. Bahtyin elméleti öröksége egyre erőteljesebben hatol be a 60–70-es évek irodalomtudományi gondolkodásába. S hogy ez a befogadás mennyire nem problémamentes, arról a bahtyini örökségről folytatott egyre inkább kiszélesedő viták tanúskodnak.

E viták Bahtyin 1929-ben írt Dosztojevszkij-könyvének 1963-as újrakiadása³⁹ után azonnal megkezdődnek, ugyanakkor, amikor a zajos kritikai csatározások folynak a strukturális poétika és a formalizmus körül. A Bahtyin-viták kevésbé látványosak, de ugyanúgy a 20-as évek elméleti örökségének leglényegibb kérdéseit érintik. A Dosztojevszkij-monográfia körül kibontakozó, sokfelé ágazó vita jellegét magának e műnek a többrétegűsége határozza meg. Tekinthető egyrészt konkrét irodalomtörténeti kutatásnak, s így bekapcsolódik a Dosztojevszkij-értékelések s a róluk folytatott viták sorába. Másrészt egy új műfajelmélet alapjait rakja le, amely közvetlen kapcsolatot teremt a műfaji struktúra elemei és a struktúra-szervező alkotói tudat között, ennyiben tekinthető műfajelméleti-poétikai kutatásnak. Harmadsorban pedig, ha a Dosztojevszkij-monográfia nem lép is nyílt módszertani polémiaiba a „Formális módszer az irodalomtudományban” c. műhöz hasonlóan korának irodalomtudományi irányával, a polifonikus regény egész elmélete mély belső polémiaát folytat a vulgárszociológia művészetelméletével, amely az irodalmi műalkotások eszmeiségét közvetlenül az osztálypszichikum és ideologikum által tartotta determinálnak. A Dosztojevszkij-könyv körül kibontakozó vita ily módon szervesen bekapcsolódott a 20-as évek irodalomtudományának módszertani irányairól folyó vitákba.

A 60-as évek közepétől a 70-es évekig átívelő Bahtyin-vitákról a magyar olvasó már átfogó, elemző értékelést kapott Könczöl Csaba tanulmányában.⁴¹

A 70-es években egyre több olyan tanulmány jelenik meg, amely a 20-as évek irodalomtörténeti irányainak történeti gyökereit vizsgálja. E tanulmányok szerzőit az a törekvés vezérli, hogy történeti folytonosságot teremtsenek a XIX. századi orosz irodalomtudományi gondolkodás, a XX. század elejének tudományos és filozófiai irányai, valamint a szovjet korszak irodalomtudományának kialakulása közt.

A. Mjasznyikov két tanulmánya a korai orosz formalizmus elméleti előzményeit vizsgálja Andrej Bélij elméleti hagyatékában és a századelő művészi irányainak, ez akmeizmusnak és a futurizmusnak programadó dokumentumaiban [*A korai orosz formalizmus problémái* (1975); *A 'formális iskola' kezdetei* (1975)].⁴¹ Mjasznyikov vizsgálatának körébe bevonja a századelő nyugat-európai irodalomtudományi irányait is. V. Kozsinov az orosz avantgarde esztétikájának gnoszteológiai alapjait határolja körül [„Az orosz avantgarde esztétikájának kérdéséhez” (1976)]⁴², hogy mélyebbről, filozófiai alapvetésük felől tudja megközelíteni az avantgarde esztétika és az irodalomtudományi formalizmus kapcsolatát.

A formalizmus elméleti gyökereinek lényeges, új mozzanataira mutatnak rá azok a tanulmányok, amelyek a potyebnyai általános nyelvelmélet és a formalista költői nyelvelmélet összefüggéseit vizsgálják. A. Csudakov és A. Muratov Potyebnya-tanulmánya⁴³ egyaránt hangsúlyozza,

³⁹ *M. M. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского*, изд. 2-е, Москва 1963.

⁴⁰ *Könczöl Csaba: Mihail Bahtyin – viták keresztútjában*, in: *Literatura*, 1975/3–4., 49–67.

⁴¹ *А. Мясников: Проблемы раннего русского формализма, Контекст 1974 (Литературно-теоретические исследования)*, Москва 1975.; *А. М.: У истоков «формальной школы»*, Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века, Москва 1975.

⁴² *В. Кожин: К вопросу об эстетике русского авангардизма*, In: *Литературные направления и стили*, Москва 1976.

⁴³ *А. П. Чудаков: Потребия*, In: *Академические школы в русском литературоведении*, Москва 1975., *А. Б. Муратов: О теории образа А. А. Потребни*, Известия АН СССР, СЛИЯ, т. 36. 1977/2.

hogy a formalista koncepcióban a gyakorlati és a költői nyelv szembeállítása nem alakulhatott volna ki a potyebnyai tanok nélkül, s V. Sklovszkij Potyebnya-kritikáiban nemcsak az elrugaszkodás a döntő, hanem a bírált tanok átértelmezése és továbbvitele is. Muratov tanulmánya lényegi megállapításokat tartalmaz a futurista nyelvteremtő törekvések és Potyebnya nyelvelméletének összefüggéseiről is.

Az orosz akadémiai irodalomtudományi iskolákról már született monografikus feldolgozás⁴⁴, s az eddigi viták és értékelések megértették annak szükségességét és lehetőségét, hogy a szovjet irodalomtudományi gondolkodás irányai is átfogó történeti feldolgozást nyerjenek.

⁴⁴ Академические школы в русском литературоведении, М. «Наука», 1975.

A. И. Мазаев: Концепция «производственного искусства» 20-х годов Наука, М., 1975.

Mazajev tanulmánya (*A húszas évek „termelési művészete” mint koncepció*) elmélettörténeti munka: a szovjet képzőművészeti esztétika kezdeteit elemzi, formálódásának műhelytitkaiba enged bepillantást. Úttörő jelentőségű a szerzőnek az a törekvése, hogy a választott tárgy – az oroszul производственничество-nak nevezett, termelési-orientációjú esztétikai koncepció – bonyolult, s már-már reménytelenül összekuszált kérdéskomplexumát egyrészt átfogó módon, egy bizonyos rendszerező teljességre törekedve, másrészt *folyamatként*, s a kor történelmi realitásainak fényében állítsa elénk. A szakirodalomból sokáig hiányzó láncszemek egyik legfontosabbikát ragadta meg a szerző, amikor a szóban forgó esztétikai koncepciót mint ideológiai *rendszert* próbálja bemutatni, s e rendszer szociológiai, társadalomlélektani, filozófiai, ismeretelméleti stb. aspektusainak megvilágítására tesz kísérletet.

A tiszteletre méltó szándékból sok minden valósult meg a könyvben, ha nem is maradéktalanul. Mazajev végigköveti a mozgalom útját, útelágazásait és útvesszőit; feltárni igyekszik fejlődésének belső, s egyúttal a kor által determinált logikáját; olykor éles megvilágításba helyezi a szellemi drámát, az egyes etapokon felgyűlő dilemmákat; érdekes megfigyeléseket közöl arról, hogy az irányzat elméleti útkereséseit miként színezték-motiválták bizonyos korhangulatok, ill. eszmeáramlatok (pl. az értelmiségi maximalizmus, a hadikommunizmus „proletár romantikája”, a NEP „amerikanizmusa” stb.); s bár

vizsgálódása során négy szellemi műhely (futurizmus, Proletkult, LEF, konstruktivizmus) közel húsz teoretikusának arcélét, ill. álláspontját villantja föl (közülük a Gasztyevé és Arvatové a legkirajzoltabb), ezt a sok szálon, sok irányba futó „cselekményt” mégis egy mozgásban levő, meghatározott rendszerként képes érzékeltetni velünk.

A szerző nagyra értékeli a szovjet design úttörőit (Rodcsenko, Tatlin, Liszickij, Sztjepanova, Popova, Udalcova, Gan, Miller, Jakulov, Sztenberg fivérek és mások) által nyújtott produkciót, megkülönböztető jegyét a művészi elem domináns voltában látja. Kritikus szemmel nézi azonban – és joggal – a teoretikusok konstrukcióit (egyesekét a megszüntetve-megőrzés készségével, másokét pedig mereven, rigorózan), akik véleménye szerint egy ragyogó, de mégiscsak szórványos, egyelőre inkább kivételes művészi praxis ingatag talajára próbáltak egy hatalmas elméleti katedrális építeni. A „kudarc” egyik okának (vitathatóan) Bogdanov általános elméleti rendszerét jelöli meg, amely „figyelmen kívül hagyta” a művészet megismerő funkcióját, de számos más okot is említ, amelyek következtében ez az univerzális lendületű, jövőbe mutató TERV hipotézissé kövül, s a „mitoszteremtésnél” nem juthat tovább. Nagy vonalakban egyetérthetünk a szerző summájának lényegével: a „termelésiek” koncepcióját egy hallatlanul érdekes, jobb sorsra érdemes, de Oroszország számára *akkor* irreális, éppen ezért tragikus pátoszú és sorsú társadalmi és esztétikai utópiának minősíti, amely mint elméleti produktum – torzulásai (a hagyományos művészet számos funkciójának teljes tagadása, vulgarizálás

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

stb.) ellenére – a korabeli szovjet irodalomtudományi irányzatok (formalizmus, szociológiai iskola) teljesítményével sok tekintetben azonos nagyságrendű.

Könyvének legjobb oldalai kétségtelenül azok, ahol engedni szóhoz jutni az eredeti szöveget is, vagyis magát a kort, ez ugyanis kizárja vagy legalábbis a minimumra csökkenti a korábban kialakított előítéletek, prekoncepciók, önkényes értelmezések eluralkodását vagy inerciális ismétlését. De ez fordítva is áll: ahol a szerző engedni eltéríteni magát a kontextustól (ahol „megspórolja” az újratanulmányozást, vagy elemzés helyett a kollégák „hagyományos” értékeitel támaszkodik), ott óhatatlanul vereséget szenved, s az információ helyett dezinformációt kapunk. Jó példa erre a könyv Bogdanov Tektológiájának szentelt utolsó fejezete, amely kifejezetten gyenge, s bizonyító ereje – szemben a tanulmány előző fejezeteivel – a nullpontra süllyed. Ebben a fejezetben lényegében fordított értékrend jön létre: a Bogdanov rendszerét állítólag továbbfejlesztő „proletár teoretikus” (B. Arvatov) megdicsőül, az értelmiségi származású „mester” pedig ezeregyedszer kapja meg (alapítvány, de az eddigiekénél jóval súlyosabb vádaskodásokkal is tetézve) a szükséges kioktatást. Az ilyen módszerrel (amely egyébként a tanulmány más fejezeteire nem jellemző) ma már nehéz előbbre jutni. Csak sajnálhatjuk, hogy szerző adott vonatkozásban a legkisebb ellenállás irányában haladt, s a kibogozás helyett még jobban összekuszált egy fontos kérdést.

Az elvi és metodológiai bizonytalankodás némileg Janus-arcú, egyenetlen színvonalú teljesítményt, következtetlenségeket és önellentmondásokat eredményez. A legsúlyosabb ezek között talán az az állítás, mely szerint *elvi ellentét* van a „termelésiek” (?) esztétikai álláspontja és a szovjethatalom művészetpolitikája között, vagy hogy az előbbieket által meghirdetett „művészeti forradalom” a szocialista forradalom igazi tudja a szerzőt. A fent mondottakon kívül ez teszi ezt a vitára ingerlő, de továbbgondolkodásra is ösztönző tartalmas művet többszörösen is tanulságos olvasmánnyá.

Varga Mihály

B. A. Ларин: Эстетика слова и язык писателя Ленинград, 1974. «Художественная литература», Ленинградское отделение, 285.

Az 1964-ben elhunyt Borisz Larin irodalom-esztétikai és stilisztikai tárgyú cikkei gyűjti egybe ez a kötet, átfogva a sokoldalú leningrádi nyelvész legjelentősebb idevonatkozó írásait.

A 20-as években, a formalista iskola ihletésében keletkezett két tanulmánya egy nyelvészeti alapú műfajelmélet körvonalait vázolja fel. A szerző találón *szemantikai etüdők*nek nevezi az írásokat, amivel utal műfajelméleti koncepciójának lényegére s magának a vizsgálatnak jellegére is. A további nyolc – különböző időszakokban készült – dolgozat orosz és szovjet írók nyelvét, stílusát elemzi.

Az első tanulmányban (A költői nyelv válfajairól) összegeződnek mindazok a kutatási elvek, amelyeket a szépirodalmi alkotások nyelvén vizsgálatában Larin egész pályáján követett. A formalistákkal, valamint Potyebnya és követőinek felfogásával szemben Larin a nyelvi tartalmi szintézis mellett tör lándzsát. Mint hangoztatja, a műalkotás részelemeinek vizsgálata csak az egész művel való összefüggésben létjogosult. A formalisták tévedései módszereik egyoldalúságából fakadtak, a költői szó nyelvi funkcióját eltulozva figyelmen kívül hagyták annak esztétikai szerepét. Sklovszkijjal vitázva a szerző megállapítja, hogy az irodalmi alkotás genezisének leírása helyett a mű hatását kell tanulmányozni. Számos kutatóhoz hasonlóan Larin is elfogadja, hogy a költői nyelv a köznyelvtől eltérő képződmény, azonban egyáltalán nem azonosítható annak valamiféle „nyelvjárásával”. A költői nyelv az irodalmi tradíció közegében jön létre, s az irodalmi tradíció a nyelv-közösség minden tagja számára érthető köznyelvből táplálkozik. Jellegét tekintve azonban olyan vonásai is vannak, amelyek a köznyelvre nem jellemzőek, s ezek a nyelvi anyag esztétikai célú megszervezettségéből adódnak. A költészetben a szó jelentésmódosulásokon megy át, de hatásának érzelmi kisugárzása is más, mint a köznyelvben. A köznap szótól sajátos szuggesztivitása, sajátos helyzete, egyszeri, megismételhetetlen volta különbözteti meg. Az értelmi tényező mindig mennyiségileg domináns eleme a költészetnek. Ez utóbbi megállapításával Larin a formalistákkal folytatott polémijára céloz: „Én a költői nyelv értelmi együttathatóját keresem”.

A következő tanulmány (A líra mint a művészi nyelv válfaja)* ezeknek az elveknek a továbbfejlesztése. A lírai verset Larin elsősorban szemantikai oldaláról közelíti meg. A lírát az epikától és a drámától nem a szubjektív elem uralkodó szerepe, nem az érzelmi közvetlenség nagyobb foka, nem a tematika különíti el, hanem a nyelv funkcionális sajátosságaiból adódó esztétikai jelentés. A vers emocionális hatása általában háttérbe szorul a benne rejlő nyelvi energiákhoz képest; az érzelmeket nem a mű kiváltotta szubjektív benyomások, hanem a nyelv esztétikumában fogant élmények jelentik. E központi tételét Larin a futurista költészetből (elsősorban Hlebnikov verseiből) vett példákkal támasztja alá. Az elemzések egyben a lírai vers nyelviszemantikai vizsgálatának szemléletes illusztrációi, Hlebnikov költészetének eredeti és valamennyi részletében meggyőző értelmezése. A szerző gondolatmenete mindvégig azt sugallja, hogy a költészet új áramlatainak ismeretében a hagyományos líraelmélet lényeges korrekciókra szorul. Ezekből az elemzések közül kiviláglik, hogy a lírai vers nyelvi lényegét a többretegű szervezetségben kell keresni. A kutatás feladata nem más, mint feltárni a vers bonyolult szemantikáját létrehozó nyelvi eszközök hálózatát. A hangtani elemek jelrendszere az értelmi tényezők jelentésszervezésének alárendelve fejti ki hatását: a több jelentésű, az azonos és hasonló alakú, de eltérő szemantikájú szavaknak, a jelentések kontrasztjának, a kompozíciós eszközöknek mindig nagyobb szerepük van, mint a vers zenei elemeinek. A szemantikai réteget meghatározottság jellemzi. A lírai hagyomány mindenkor jelenléte, az újdonság követelménye, a szöveghelyzet olyan erővel ható tényezők, amelyek végső soron a lírai vers egész nyelvi-esztétikai funkcióját meghatározzák.

Larin a költői nyelv kutatásában mindennek előtt a szókincs sajátosságaira koncentrált. Tanulmányos ebből a szempontból Nyekraszov költészetét elemző írása, amelyben olyan központi kérdéseket tárgyal, mint a népiesség nyelvi alapja, az egyéni szóalkotás és a tájnyelvi elemek költői funkciója, a vers „egyszerűsége” és „közérthetősége”.

A nyelvművész Csehovot Larin a novella és a dráma orosz klasszikusának jegyzetfüzetei, valamint *Sirály* című darabja tükrében mutatja be. Fejtegetései nyomán világossá válik, hogy Csehov műveinek nyelvi gazdagsága igen tudatos és

elmélyült, előzetes stílusvizsgálati munkán alapul. Az író mindig szenvedélyesen kutatta a szavak jelentésárnyalatait, a legodaillőbb szó Csehov számára nem más, mint a szemantikailag legmegfelelőbb szó. A közsímt csehov irodnia szintén szemantikai alapú, a több jelentésű szavak árnyalatainak eredeti felhasználására épül. Miként erre Larin a *Sirály* elemzésében rámutat, akár egyetlen szó is kompozíciós elemmé válhat.

A dráma nyelvi sajátosságainak feltárása tanulmányos a mű színpadi interpretálása számára is. A szerzői mondanivaló eltorzítása sokszor nyelvi félreértés következménye, a drámai mű nyelvi rétegei sokszor egynemű színpadi beszéddé oldódnak. Gorkij *Ellenségek* című darabjának szentelt két írásban Larin a színpadi rendezés technikájának nyelvi oldalaira hívja fel a figyelmet.

A tájnyelvi elemek és a rétegnyelvek irodalmi használatának létjogosultságáról folyó évtizedes vitához szól hozzá a következő tanulmány. Larin nézete szerint a tájnyelvek hangtani és lexikai elemeivel túlsúlyolt írói szöveg nyelvi naturalizmushoz vezet. Viszont a tájnyelvi *idiómák* felfrissítik, gazdagítják az irodalmi nyelvet, egyúttal a nyelvi jellemzésnek is kitűnő eszközei. Míndez hatalmas felkészültséget követel az írótól, az ösztönösséget, a szolgai másolást a nyelverteremtő fantáziának, a tudatosságnak kell felváltania. Larin a pozitív példák között Leonov, Solohov és Ehrenburg nevét említi meg.

A kötet záróakkordja, az alcímében *formai* analízisként feltüntetett írás, a komplex *tartalmi-nyelvi* elemzésnek mintegy elméleti-módszertani útmutatója. A szerző figyelmének középpontjában továbbra is az írói szóhasználat, a szókincs esztétikai funkciója áll, azonban a nyelvi elemeket a mű valamennyi rétegéhez való viszonyában, a szerkezeti és a nyelvi eszközök háttérében kirajzolódó tartalmi üzenet felől vizsgálja. Solohov *Emberi sors* című elbeszéléseinek larini „olvasata” szubjektivitástól mentes szakszerű értelmezés, amelyhez a jó olvasó szenvedélyét párosító érzékletes előadásmód társul.

Andrej Fjodorov előszava történeti áttekintés az elsősorban nyelvész Larin pályájáról, akinek irodalomelméleti és stilisztikai tanulmányai felérnek nyelvtudományi munkáinak jelentőségével. Nem elhanyagolható az a hatás sem, amelyet a szovjet tudós a költői nyelv külföldi, elsősorban amerikai kutatóira gyakorolt, akik közül mindennek előtt Riffaterre és Morris neve említhető meg.

Légrády Viktor

*Magyarul lásd ebben a számban (Szerk.)

B. M. Жирмунский: Теория стиха Ленинград, 1975. «Сов. писатель», 664.

Fél évszázadnak kellett eltelnie, hogy Viktor Makszimovics Zsirmunszkij, a kiváló szovjet irodalomtudós, legfontosabb verstani munkái – immár szerzőjük halála után – új kiadásban ismét az érdeklődő olvasók kezébe kerüljenek, hacsak nem számítjuk, hogy 1971-ben Nyugat-Németországban megjelentek az első kiadások fénymásolatai. Ezek az írások már régen elfoglalták megérdemelt helyüket az irodalomtudomány történetében, hiszen az utóbbi öt évtizedben nemigen jelent meg olyan könyv vagy értekezés ebben a témakörben, mely ne lenne tele rájuk való hivatkozással. Mégis termékenyítő, továbbgondolásra serkentő hatásukat mind ez ideig nem fejthették ki igazán, mivel nem voltak széles körben hozzáférhetők.

A „Verselmélet” című gyűjteményes kötet gerincét a 20-as évek elején megjelent három könyv képezi. Sorrendjüket a szerkesztő – V. M. Zsirmunszkij kívánságának megfelelően – felcserélte, hogy az általánosabb egyetemes érvényű kérdések tárgyalása után következzen a specifikusabb problémák vizsgálata.

A „Bevezetés a metrikába” (1925) a verselés legalapvetőbb sajátosságaival, a ritmus és a metrum viszonyával foglalkozik. A századforduló költői irányzatainak – a szimbolizmusnak, akmeizmusnak, futurizmusnak – művészi gyakorlata a hagyományos poétikai elképzeléseket is módosította. Andrej Belij volt az első, aki statisztikai módszerek segítségével megpróbálta rendszerbe foglalni az orosz szillabo-tonikus verselésben – elsősorban a négyütemű jambus használatában – bekövetkezett változásokat. V. M. Zsirmunszkij az ő eredményeit továbbfejlesztve, vele és követőivel vitakozva lépett tovább, abból a meggyőződésből kiindulva, hogy tudományos verselméletet csak a nyelvészetre – főként a fonetikára – támaszkodva lehet kidolgozni.

A ritmus általa adott definíciója – „a hang-súlyok *valós váltakozása* a versben, mely a nyelvi anyag természettől fogva adott tulajdonságai és az eszményi metrikai intenció között lejátszódó kölcsönhatás eredménye” – egy új versszemléletnek vetette meg az alapját.

„A rím története és elmélete” (1923) című könyv a hagyományos koncepcióktól eltérően, melyek csak a sorvégi összecsengésekkel számolnak, behatóan vizsgál „mindenféle hangismétlődést, mely szervező funkciót tölt be a vers

metrikai kompozíciójában.” Az elméleti kérdések tisztázása és a rímfajták osztályozása mellett gazdag szemléltető anyagon mutatja be a rímelési technika fejlődését az orosz költészetben a XVIII. századtól kezdve a szimbolisták és Majakovszkij munkásságáig, összevetve az európai irodalmak szokásaival.

„A lírai versek kompozíciója” (1921) – sokat ígérő, és sajnos mindmáig folytatás nélkül maradt – kísérlet a lírai vers különböző típusainak strófaszerkezet szerint történő rendszerezésére, annak alapján, ahogy a kompozíció konstrukciós elve deformálja és maga alá rendeli a szintaktikai és tematikai mozzanatokot.

A válogatást két később írt tanulmány – *Majakovszkij verselése* – és *A ritmikus prózáról* c. teszi teljessé.

Gránicz István

B. Я. Пропп: Фольклор и действительность Москва, 1976. Избранные статьи, 325.

„A mese morfológiája” az evidencia magabiztosságával állítja tárgyát és állítja azt a gondolkodói módszert, melynek szülötte. Hogy ez az evidencia nem azonos a mindennapi gondolkodás fetisizáló hajlamú „magátólértetődőiségeivel”, hanem éppen ellenkezőleg, Propp a tárgy alapos szemügyre vétele után ezeket az első látásra „érhetőnek” mutakozó tényeket bontja ki közvetlenségükből, állítja igazi összefüggéseikbe, s így jut el a kutatómunka hosszú és szerteágazó közvetítésein keresztül a tudományos érvényű evidenciáig – az már „A mese morfológiája” olvasói számára is feltűnhetett, noha a mód-szert illetően példátlan szűkszavúságot tanúsít. Propp válogatott írásainak gyűjteménye, amely 1976-ban jelent meg Moszkvában, igazi jelentőségében, polemikus éllel és súllyal tárja fel ennek a gondolkodói magatartásnak meggyőző és szellemes eredményekhez vezető lehetőségeit.

„A varázsmese strukturális és történeti vizsgálata” c. írása tárgyszerű értekezés a módszeréről. „A mese morfológiája” 1966-os olasz kiadása számára készült, válaszként Claude Lévi-Straussnak ugyancsak e kiadáshoz írott tanulmányára, amelyben a szerző alapos kritikával illeti Propp művét. Propp írása e vitában lesz számunkra fölöttébb tanulságos. Lévi-Strauss nem kevesebbel vádolja Proppet, mint hogy a varázsmesék struktúrájának általa felállított képlete önkényes, formalista absztrakció, amely „olyannyira tárgy nélküli, hogy semmit nem közöl velünk arra vonatkozóan, vajon miféle

objektív okok folytán létezik mégis a különálló mesék sokasága.” „Prof. Lévi-Strauss e szavai nyilvánvalóan arról tanúskodnak – írja Propp –, hogy egyszerűen nem értette meg az én minden ízében konkrét, empirikus, részletező elemzésemet. Hogyan történhetett ez meg? Lévi-Strauss arról panaszkodik, hogy munkámat általában is meglehetősen nehéz megérteni. Megfigyelhetjük, hogy azok az emberek, akiknek sok saját gondolatuk van, nehezen értik meg mások gondolatait. Értetlenül állnak az előtt, ami az előítéllettől mentes ember számára érthető. Tanulmányom nem egyeztethető össze prof. Lévi-Strauss általános nézeteivel, ez az egyik oka értetlenségének. A másik ok bennem keresendő. E könyvet fiatal koromban írtam, s meg voltam győződve arról, hogy elegendő egy megfigyelést vagy gondolatot közzétenni, hogy azonnal megértsék és elfogadják. Ezért rendkívül röviden, teorema-szerű stílusban fejeztem ki magam, úgy gondolván, hogy szükségtelen gondolataimat tovább boncolgatni és részletesen bizonyítani, enélkül is minden világos és érthető lesz az első pillantásra. Ebben azonban tévedtem.”

Propp gondolkodói alkata világosan kirajzolódik e vitából: „... a folklorisztikában a módszer csak induktív lehet, vagyis az anyag vizsgálatától a következtetések felé halad” (A folklór történetisége és vizsgálatának módszerei) – szögezi le Propp. A tények aprólékos összegyűjtése azonban csak szükséges, de korántsem elégséges feltétele tudományos eredmények elérésének. „Ahol a tiszta empirista elszigetelt tényeket lát, a filozófus-empirista a törvény tükröződését pillantja meg.” (A varázsmese strukturális és történeti vizsgálata.) De a törvényeket magából az anyagból kell kiolvasni, s az anyag adekvát vizsgálatának módszere sem lehet meg a kutatás megkezdése előtt, hanem a vizsgálat folyamán kell kialakulnia. „Lévi-Strauss... úgy képzei a dolgot, mintha a tudósnak először lenne meg a módszere, s csak ezt követően kezdene arról töprengeni, milyen tárgyra is alkalmazza azt...” (A varázsmese strukturális és történeti vizsgálata.) „Filozófus-empirista” elmealkata tette Propp számára lehetővé, hogy egyaránt elhatárolja magát mind a bogarászó empirizmustól, amely szüntelenül a vizsgálati anyag még mindig rendkívül hiányos voltára hivatkozva hártja el magától ingerülten mindennemű következtetés levonásának következményét – Propp „Oidipusz a folklór fényében” c. tanulmánya csattanós módon bizonyítja, hogy a folklorisztika eddig felhalmazott tényanyagára támaszkodva is igen

messzemenő, és a kutatást jelentősen tovább-
lendítő következtetésekre lehet jutni –, mind
pedig az empiriát lebecsülő, megerőszkoló
deduktív elméletektől.

Az induktív módszerből szükségképpen adódó
további alapelv, hogy „az előzetes formális
elemzés nemcsak a történeti, de az irodalom-
kritikai elemzésnek is első előfeltétele”. Vagyis:
„a mese morfológiájának tanulmányozása a mese
történeti vizsgálatának első lépcsőfoka, elő-
feltétele.” (A folklór történetisége és vizsgálá-
tának módszerei.) Ezt az elvet követte Propp,
amikor a varázsmese kimerítő alaposágú
strukturális vizsgálata után „A varázsmese
történeti gyökerei” c. monográfiáját írta meg,
melynek következtetéseire csak az előző mű ered-
ményeire támaszkodva nyíltatott módja. Azonban „a forma nem minden vizsgálata
formalista vizsgálat” – veti ellene az őt formaliz-
mussal vádoló Lévi-Straussnak –, csak a formát
fogások mechanikus konglomerátumának tekintő
és a formák elszigetelt, öntörvényű fejlődését
állító nézetek értékelhetőek formalizmusként.

Hogy Propp módszere mindkét fenti alapelvet
tagadja, azt – elvi megállapításain túl – a kötet
konkrét motívumokat vagy egyes meséket elemző
tanulmányai egytől egyig meggyőzően igazolják
(Rituális nevetés a folklórban, A csodás születés
motívuma, A kumulatív mese, Oidipusz a folklór
fényében). Ezek az írások éppen azt mutatják be,
miként lehet torzítástól mentesen értelmezni
folklór és valóság kapcsolatát, hogy a valóságos
társadalmi-történelmi változások milyen
bonyolult közvetítéseken keresztül jutnak
érvényre ebben a szférában. Az „Oidipusz a
folklór fényében” c., kétségtelenül egyik leg-
nagyobb horderejű tanulmánya például az eddigi
értelmezésektől lényegileg eltérő, igen meggyőző,
átfogó hipotézist állít fel a kérdéskörrel kap-
csolatban. Rendkívül kiterjedt anyaggal illusztrál-
ja Propp azt az elméleti vezérfonalat, amely a
mítosz ilyen megközelítését tette számára lehe-
tővé: „Az új társadalmi viszonyok nem hoznak
létre új szüzsét, hanem a régi konfliktust viszik át
az új viszonyokra.” Ez a vizsgálati anyagból
levont általános törvény azért tűnik igen termé-
keny munkahipotézisnek, mert egyaránt elkerüli
mind a formalizmus – „az új forma nem azért
jelenik meg, hogy kifejezze az új tartalmat,
hanem azért, hogy felváltsa a régi formát”
(Sklovszkij) – mind a vulgárszociológia – a
bilinák „a történelmi események rögzítése cél-
jából keletkeztek” (Pliszeckij) – dogmatizmusát;
s ezzel mind a forma viszonylagos önállóságát (a

régi szüzsé továbbélése), mind az új viszonyok formáló hatását (asszimiláció a régi szüzséhez) az őt megillető helyre teszi. Propp hangsúlyozza: „A folklór – különösen fejlődésének korai szakaszában – nem történetírás... a valóság nem közvetlenül van adva számunkra, hanem egy meghatározott tudatforma prizmáján keresztül, amely olyannyira különbözik a miénktől, hogy a folklór számos jelenségét igen nehéz bármivel is összevetni.” (A folklór specifikuma.) Oidipusz-tanulmányában rendkívüli érzékkel mutatja be a varázsmese funkcionális elemzési eredményeit gyümölcsötvetve – hogy a régi szüzsé és az új viszonyok egymásracsúsztása miként eredményezi az apagyilkosság, a vérfertőzés, az anyával történő házasodás motívumait; illetve, hogy Oidipusz egész sorsa milyen lényegi egyezéseket mutat a varázsmese kompozíciójával, ami pl. lehetővé teszi a szfinx-motívum szerves összefüggésének kimutatását a történet egyéb részeivel.

Ez a tanulmány, amely a proppi módszer érvényeinek bizonyítéka, valóban alátámasztja a szerző kijelentését; „a szellemi kultúra legkülönbözőbb jelenségeinek magyarázatához a kulcs a folklórban rejlik” (A folklór specifikuma), s ezzel újra csak aláhúzza Propp egész tudósi életművének módszertani, illetve konkrét eredményekben megmutatkozó jelentőségét.

Orosz István

В. В. Виноградов: Поэтика русской литературы Москва, 1976. «Наука», 511.

Vinogradov neve nem cseng olyan ismerősen a magyar olvasónak, mint Jakobsoné, Tinyanové vagy éppen Ejhenbaumé, noha munkássága nem kisebb jelentőségű, mint a híres kortársaké. Pedig Vinogradov munkái a tudósi becsen kívül azért is roppant figyelemre méltóak, mert egy olyan tudományos párbeszédnek és vitának dokumentumai, amelyben a fentebb említett híreségeken kívül még olyan nevek is szerepelnek mint Sklovszkij, Zsirmunszkij, Spet, Bahtyin.

A kötet Vinogradov korai munkáit foglalja egybe. A 20-as évek első felében születtek ezek az írások, olyan szellemi légkörben és környezetben, amely talán példa nélküli az orosz filológia történetében. Egyazon intézet falai közt olyan tudósok dolgoztak együtt mint Peretc, Zelinszkij, Kracsovskij, Alekszejev (a régi generációból) –

valamint Zsirmunszkij, Tomasevszkij, Baluhatij, Bernstejn (a fiatal tudósnemzedékből). Sőt! Később az ún. szóbeli művészetek osztályára került Sklovszkij, Ejhenbaum, és Tinyanov is. A nagy nevetek felvonultató tudóscsoport munkáját az állandó eszmecsere és kollektív munkastílus jellemezte. A folytonos gondolatcserét és szellemi kontaktust fenntartandó, a csoport rendszeres ülésein a kiadásra javasolt művekből előadásokat tartottak, majd ezeket megvitatták. Olyan – azóta már híressé lett – munkák kerültek itt terítékre, mint pl. Tinyanovnak „A költői nyelv problémája” című írása, vagy Ejhenbaumé: „A vers dallama”.

A nyelvészből irodalomtudóssá váló Vinogradov írásai magukon viselik a rangos kortársak szellemi hatásának nyomait. Terminológiája, az irodalmi művek megközelítésének módja mind arra mutatnak, hogy Vinogradovra nagy hatással voltak a formalista iskola képviselői. A kötet nyitó írása, Gogol „Az orr” című elbeszélésének elemzése mintegy Ejhenbaum nevezetes cikkének: „Hogyan készült Gogol Köpönyege” parafrázisa. Vinogradov Ejhenbaum egyik sarkalatos megállapítására hivatkozva indítja elemzését. (Ti. „... a kompozíciót Gogolnál nem a szüzsé határozza meg – a szüzsé nála mindig sekélyes, sőt – semmiféle szüzsé nincs nála”) A kétségtelen analógiák mellett azonban éles különbség figyelhető meg a két tudós megközelítési, elemzési módszerei között. Ejhenbaum vizsgálódásai szigorúan az elemzett műre szorítkoznak, csak a mű egyes változatait, formáiba öntésének folyamatát veszi szemügyre, s így „vonia le a maga konzekvenciáit. Vinogradov viszont elsősorban azt tartja szem előtt, hogy a vizsgált mű egyes motívumai milyen irodalmi és irodalom-kívüli (anekdotikus) „ősképekre” mennek vissza – vagyis, Gogolnak „Az orr” című elbeszélése milyen kapcsolatot mutat a kor közgondolkodásával. Vinogradov elképesztő tömegű adatot sorol fel arra vonatkozóan, hoi, kinél, mikor stb. fordul elő az önálló életet élő orr témája. A kor sajátos vonzalmát ehhez a bizzar témához irodalmi és szellemi irányzatok karakterisztikájával köti össze, bebizonyítván, hogy egy-egy tökéletes, zárt szellemi alkotás gondolati töltetét tekintve nem csak a zseni agyának terméke, hanem inkább egy szerencsés véletlen eredménye: a kor szellemi légterében porszemként lebegő témák, gondolatfoslányok, félirodalmi munkákban kimunkált fogások találkozása, összesűrűsödése a zseni szellemi erőterében. S ezen a ponton Vinogradov felfogása különbözik

Ejhenbaumétól. Az utóbbi szerint a gogoli fantasztikum és groteszk a „csinálásnak”, a művészi eljárások változtatásának és egybefonásának eredménye, elbeszélői fogások variálása, amelyek nem utolsósorban a szűzsé hiányát hivatottak kitölteni. Vinogradov álláspontja viszont más. A téma hiányán ő elsősorban azt érti, hogy az elbeszélés megszerkesztése, az anyag kezelése, válogatása stb. a XIX. sz. 20–30-as éveinek irodalmi és irodalmon kívüli „orr-ológiájának” bonyolult gondolati kontextusát tételezi fel; a szűzsé ebben az értelemben nem szűzsé, egy (vagy több?) mindenki által többé-kevésbé ismert anekdota parafrázisa. Egyazon társadalmi és szellemi (tradíciók, korizlés, közizlés stb.) valóságba ágyazott tudatok párbeszédének folyamatában vizsgálni a keletkező műveket – ez sokkal inkább M. Bahtyin esztétikájával mutat rokonságot, mintsem a formalistákéval. (Igaz viszont, hogy Vinogradovból hiányzott az a filozófiai, s mindenekelőtt társadalomfilozófiai érdeklődés, amelynek segítségével folyamatokat vizsgáló módszereit történelmi okokat kereső, rendszeres esztétikává tudta volna változtatni.)

A gogoli groteszkek Ejhenbaumétól eltérő magyarázatát adja Vinogradov. Véleménye szerint Gogol a magas „stilromantika” és a köznapi „alantas” nyelv határmezsgyéin „lebeg”. Az előbbivel szakít, idillikus finomkodásától a vaskosabb köznapi témák felé fordul, viszont ennek művészi átgyúrása a tárgyak új logikáját követeli meg. Ez az új logika a fantasztikum, amely viszont a köznapi beszéd legegyszerűbb fordulatait olyan jelentésekkel tölti fel, hogy a gogoli mű egész szövege „átszemantizálódik”, a köznapitól eltérő, szellemképszerű jelentéstitűletet kap. Vinogradov szerint tehát az eljárás (prijom), amellyel Gogol a mű szövetét megteremti, nem kezelhető végső okként, amelyből az egész alkotás magyarázható. Az eljárás maga is okozat: bonyolult hatások metszéspontjában alakul ki egy történeti folyamat eredményeként létrejött érzékeny egysúly.

Vinogradov nagy jelentőséget tulajdonított az olyan irányú kutatásoknak, amelyek fényt derítenek egy-egy irodalmi stílus létrejöttében közreműködő erőkre. A kötet egész cikkszerű (Ettől Gogol stílusáról) ad közre ilyen természetű vizsgálódásaiból. A szerző elmélyült filológiai kutatásokra támaszkodva tárja fel azt a félig tudatos-tudattalan párbeszédet, amely a gogoli próza hatására alakult ki. Mégpedig a párbeszédnek is igen különös hangjait vizsgálja: Gogol műveire írt paródiákat. E paródiák kapcsán

feltárni igyekszik a következő folyamatokat: 1) Gogol prózájának mely jegyeit érzekelte a kortársi tudat modorosnak; 2) e jegyek közül melyek azok, amelyeket az avított angol romantikával lehet kapcsolatba hozni; 3) milyen következtetések vonhatók le a paródia és az eredeti mű összefüggéseiből; 4) a gogoli stílus „túlérését” követően az irodalmi ízlésben milyen változások várhatók.

Vinogradov számára tehát a diakronikus vizsgálódás sarkalatos, figyelmen kívül nem hagyható szempont. A kötet függelékében található recenziójában, amelyet Zsirmunskijnak A lírai vers kompozíciója című művéről a következőket szögezi le: „A poétikában a műalkotások szerkesztési eljárása az egyik alapvető kérdés. Megválaszolása a művészi anyag szervezésében részt vevő két mozzanat tanulmányozásától függ: 1) A szónak ez vagy az a művésze az irodalmi alkotásban milyen módon veszi használatba a köznapi és az irodalmi-könyvészeti nyelv szintaktikai sémáit, s ezeket a költői nyelv kompozíciós tényezőinek (eufónikus, ritmikai, melodikai stb.) hatására milyen módszerekkel regulálja és formálja; 2) a különálló motívumokat fejlesztő nagy kompozíciós részek művészi egészének határain belül az egybefűzésnek és tagolásnak milyen eljárásai fordulnak elő. Az első feladat a stilisztikához, mégpedig annak is ama fejezetéhez tartozik, amely a kompozíció elvezést viseli, a másodikat a poétika önálló ága, az architectonika törekszik mindenoldalú vizsgálat alá vetni.

Mivel az irodalmi alkotások eme két ága nem rendelkezik semmiféle olyan előzetes irodalomtörténeti vagy nyelvészeti kutatásokkal, amelyek a különböző költők művészetét e két fentebbi kérdés szempontjából vizsgálták volna, teljességében érthető, hogy a „lírai vers kompozíciójának” valamilyen általános elvét megfogalmazni készülő kísérlet már a kezdet kezdetén kudarcra van ítélve.”

Történetiség és nyelvészeti kutatások – úgy véljük, ez Vinogradov írásainak vezérfonala. Mivel azonban eddig a diakronikus vizsgálatok iránti érdeklődését emeltük ki, sietünk leszögezni: félreértés lenne őt a történetiség bajokának kiküldeni. A kötet zárótanulmányában éppen az ellenkező pozícióban láthatjuk. Anna Ahmatova költészetéről című munkájában Ejhenbaummal (megint Ejhenbaum!) szemben éppen a nyelvészeti, stilisztikai kutatásokra teszi a hangsúlyt, mondván, a jelen műveit vizsgálva nem vezethetjük le egy-értelműen egy-egy költő sajátos, individuális

nyelvezetének törvényeit a különböző stílus-irányzatok konfrontációjából, hiszen a jelent szemlélve a történeti vizsgálódásnak éppen egyik legfontosabb alappillére, a távlat hiányzik. Ha nincs áttekintésünk a folyamatokról, a történeti szemléletű megközelítés csak terméketlen általánosságokhoz vezethet. (Mint ismeretes, Ejhenbaum Ahmatova költészetének sajátos jegyeit, új típusú prozódiaját a költőnőnek a szimbolizmussal való szakításából vezeti le.)

Az ismertetés folyamán többször bukkant fel együtt Vinogradov és Ejhenbaum neve. A kötethez utószót író A. P. Csudakov is szükségét érzi, hogy kitérjen a két tudós kapcsolatának tárgyalására. Lábjegyzeteiben idézi Ejhenbaum naplójának idevágó részletét: „Különös, de így az én „Melodikámból” született Szerg. Ig. Bernstein, a Köpönyeg cikkemből pedig Vinogradov született.” E megjegyzésnek kétségek nélkül megvan a maga pikantériája, s nehéz nem észbe venni a föltululó asszociációkat. Ejhenbaum önbecsülésen kívül azonban még valamiről árulkodik ez a naplóbejegyzés: a történetiség iránti teljes érzéketlenségéről.

Összegzőképpen még csak annyit: Vinogradov poétikai nézeteinek jól kivehető, egyéni vonásai vannak, noha nem maradt mentes a nagy kortársak hatásától. Nézetünk szerint elméletének belső hézagai onnan erednek, ahonnan eredeti, egyéni színezete: Saussure nyelvelméletéből. Vinogradov Saussure első orosz követői közé tartozott, pionír voltából erednek poétikájának elméleti feszültségei. A nyelv és nyelvezet valóságos dinamikáját, dialektikus, belső ellentétekkel terhes egysége önmozgásának tényleges rúgóit a saussure-i elmélet nem volt képes megoldani. Vinogradov poétikai gondolkodásának kettőssége is e belső elméleti megosztottságból ered. E megosztottság pontos feltérképezése igen tanulságos lenne a poétikai gondolkodás számára, amely, nézetünk szerint, ma is hasonló kettősségben szövegi teóriáit. Tudománytörténeti fontosságuk mellett Vinogradov munkái ezért is megérnének egy magyar kiadást.

Serfőző László

Ю. Н. Тынянов: Поэтика – История литературы – Кино Москва, 1977. » Наука », 513.

Jurij Nyikolajevics Tinyanov munkássága máig termékenyítőleg hat a szovjet irodalomtudomány fejlődésére. Ezt bizonyítja az az igényesség is,

hogy e kötet szerkesztői nemcsak a korábban már könyv alakban napvilágot látott tanulmányok, cikkek újrakiadására vállalkoztak, de a formalista iskola e kétségkívül egyik vezető alakjának, teoretikusának, irodalomtörténészének és esszéírójának kötetekben mind ez idáig nem publikált, illetve archívumokban őrzött munkáit is összegyűjtötték és közreadják (О композиции Эвгения Онегина, Мнимый Пушкин, Тютчев и Гейне). Így korábban újra megjelentetett munkáival (Проблема стихотворного языка, 1965. Пушкин и его современники, 1968.) együtt ez a válogatás most már megközelítőleg teljes képet ad Tinyanov tudományos munkásságáról.

A kötet négy részre tagolódik. Az első a szerző XIX. és XX. századi irodalomtörténeti munkáit foglalja magába, a második poétikai és elméleti kutatásait – jöllehet e két terület szétválasztása Tinyanov esetében csak viszonylagos. A harmadik a szerző filmművészetéről írott cikkeinek gyűjteménye. Külön ki kell emelnünk a negyedik rész, a kommentárok jelentőségét, amely a bibliográfiai, életrajzi adatokon, a szokásos szerzői jegyzetapparátuson túl a tanulmányok születésének körülményeit, a kor tudományos légkörét, Tinyanov munkáinak a kortárs kritikában való fogadtatását és mai értékelését is tartalmazza, s így kirajzolódna belőle a szerző tudományos életrajzában körvonalai is.

Tinyanov kutatói érdeklődésének középpontjában mindvégig az *irodalmi evolúció* elméleti értelmezése és konkrét történeti vizsgálata állott. Ezt bizonyítja méltán két legismertebb tanulmánya (Литературный факт: О литературной эволюции) is. Az irodalomtudomány alapvető feladatát az irodalom fejlődésének *immanens* vizsgálatában látja, ugyanakkor megvonja ennek az immanenciának a határait is. Az egyik leglényegesebb ponton, a *műfajok* fejlődésének újfajta értelmezésével haladja meg a formalista iskola első éveinek azt a tételét, amely az új formában nem egy új tartalom kifejeződését, hanem pusztán a régi – művészi jellegét veszített – forma fölváltását látta. Míg egy-egy műfaj evolúcióját (a műfajok kereszteződését, mutációját) Tinyanov az immanencia elvével magyarázza, a műfajok születését, „irodalmi ténnyé” válását, „kanonizációját” *lét (bit) és irodalom változó kapcsolatából* eredezteti. Ezzel függ össze, hogy felfogásában a „konstruktív faktor” az anyag és a forma irodalmon belüli viszonyát határozza meg, míg az „új konstrukció elv” a lét (bit) vele

rokon, friss jelenségeire támaszkodik. Ilyen folyamatként értelmezi a XIX. századi orosz próza fejlődésének kezdetét, a nem irodalmi levél műfajának új „eljárásokat” teremtő irodalmi ténnyé válását. Anyag és forma változó kapcsolatát elsősorban a *vers* és a *próza* viszonylatában elemzi: „A versben a *ritmus* a meghatározó konstruktív faktor, a szó tág értelmében vett anyag szerepét pedig a különböző szemantikai csoportok töltik be: a prózában már a *szemantikai csoport* (a szűzsé) lesz az alapvető konstruktív faktor, anyagként pedig a szó – szintén tág értelemben vett – ritmikai sajátosságai működnek”. Ezzel kapcsolatban az О композиции Евгения Онегина c. tanulmányában azt fejtí ki, hogy a próza és a vers eltérő sajátosságai folytán a vers mint szisztéma „deformálja” az eredetileg prózai természetű szűzsékompozíciót is, olyannyira, hogy a cselekményt másodlagossá, alárendeltté teszi (l. még: Стиховые формы Некрасова).

Legáltalánosabb megfogalmazásai („az irodalom dinamikus beszédkonstrukció” (261. old.), valamint Jakobszonnal közösen írott cikke (Проблемы изучения литературы и языка) azt mutatják, hogy az irodalom és a nyelv közötti kapcsolatot elsődlegesnek és közvetlennek tetelezi az irodalom és más sorok (szociális szféra, politika, más művészeti ágak) kapcsolatához képest. Történeti elemzéseiben azonban azt a felfogást is érvényesíti, melyet a műalkotás elemeinek *konstruktív funkciójáról* az О литературной эволюции c. tanulmányában fejtett ki: a műalkotás elemi részecskéi összefüggenek nemcsak más műalkotás-szisztémák elemeivel (l. a filmművészetről szóló cikkeit, illetve polémikus cikkét: Об иллюстрации), de a művészetén kívüli sorok elemeivel is. Kjuhelbeker drámájának elemzésében például a politikai és irodalmi sorok összefüggéseit vizsgálja.

Ugyanebben az elemzésben módszertanilag igen tanulságos Kjuhelbeker drámakísérletének összevetése Puskin *Borisz Godunov*jával, amelyek különböző – antik és orosz történelmi – forrásanyaguk és eltérő nagyságrendjük ellenére több ponton is hasonlóan kísérelték meg a nemzeti dráma újjáteremtését. Ez a tanulmány is bizonyítja, hogy a szerző az irodalomtudományból korántsem száműzi az értéktétel-alkotás jogát – ám *történeti objektivitást* követel: Tinyanov szerint az értékelésnek nem a művek általános-esztétikai minősítésén kell alapulnia, a történeti megközelítés lényege nem a hatáskutatás, a művek pszichológiai genezisének feltárása, az írói arculat, a szerzői szándék vissza-

keresése, de a megítélés nézőpontja nem is a mindenkor kortárs irodalom szubjektív szemszöge (l. Мнимый Пушкин, Тютчев и Гейне); „egy-egy irodalmi jelenség értékét evolúciós jelentőségének és jellemző voltának fényében kell megvizsgálni.” (271. old.)

Elsősorban az *orosz költészet* történeti vizsgálatában sikerült Tinyanovnak olyan elmélet és módszertan kidolgozása, mellyel csaknem két évszázad időben egymástól távol eső jelenségei között tudta föltárni a kapcsolatot, az evolúció *stadiális* törvényszerűségeit (Ода, как ораторский жанр, Вопрос о Тютчеве, стиховые формы Некрасова). De ugyanez a felfogás érvényesül a kortárs irodalomról írott esszéiben is, melyekben egy-egy irodalmi irányzat, jelenség eredményeit és buktatóit elsősorban afelől ítéli meg, hogy azok mennyiben nyitnak új perspektívát az orosz vers, illetve próza továbbfejlődése számára. (Промежуток; Литературное сегодня.)

Az irodalmi evolúció tinyanovi felfogásában döntő szerepet kap a *paródia* fogalmának átértelmezése: eszerint a paródia lényege nem valaminek a nevetségessé tétele, nem a komikum, hanem az *új forma* létrehozása, melyben – mechanikussá tétele folytán – egy adott „eljárás” anyaggá minősül át. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) c. tanulmányában azt bizonyítja, hogy Dosztojevszkij műveiben a gogoli írásmód paródiáját adja. Elsősorban a stílus szintjének vizsgálatából (névadás, mondat szerkezet, elbeszélői stílus), valamint azokból az esetekből indul ki, amikor a dosztojevszkiji szövegben konkrét utalás történik Gogol műveire. A funkcionális szempont érvényesítésével azonban a stílus szintjét az alakteremtés és a szűzsé eltérő elvével hozza összefüggésbe. A gogoli művek lényegét a maszk-szerűen formált, *egyenmű típusok* létrehozásában látja, amelyek mintegy eleve meghatározzák a szűzsét. Tinyanov szerint a dosztojevszkiji paródia lényegében a típus középpontba állításának elve ellen irányul, melynek egységével szemben a *kontraszt* elvét állítja. A kontraszt elvének (típus–kontra szűzsé) érvényesülésében látja Dosztojevszkij regényei szűzséjének újdonságát: önállósodását, szembenállását az alakok szférájával.

Tinyanov munkái közül eddig mindössze három tanulmány jelent meg magyarul: *Az irodalmi tény*, Valóság, 1976/3.; *A pangás időszaka*, Élmények és gondolatok, 1967.; *Az óda, mint szónoki műfaj*, Helikon, 1977/1. Ez az arány mindenképpen méltánytalan, mert jelentősége

alapján Tinyanov – Sklovszkijhoz, Ejhenbaumhoz, Jakobszonhoz hasonlóan – magyar nyelven is önálló kötetet érdemelne.

Pálfi Ágnes

В. Я. Пропп: Проблемы комизма и смеха
Москва, 1976. «Искусство», 183.

V. Propp utolsó műve az esztétikának állandóan visszatérő és mindmáig egyik legvitatottabb problémájával, a komikummal foglalkozik.

A könyv bevezető fejezetében megismerkedhetünk számos korábbi komikumelmélettel. Propp rámutat az eddigi vizsgálatok alapvető hibájára: a tényeket nélkülöző elvont elméletiségre. A komikum kérdéseit az esztétika általában a filozófiai szemlélet, az adott korra jellemző világnézet szemszögéből igyekezett megvilágítani, a tények gyakorta csupán arra szolgáltak, hogy a filozófiai alapú konstrukciókat, hipotéziseket illusztrálják, nem pedig igazolják. Propp módszere induktív: a tényanyagból kiindulva igyekszik a jelenség általános ismérveit meghatározni. Példáinak zömét elsősorban Gogol műveiből veszi. A gogoli szatíra és humor mibenlétének feltárásához használhatatlannak bizonyul valamennyi korábbi elmélet, amely a komikum jelenségét a tragikum ellentétéként fogta fel. A folklór alkotások is azt bizonyítják, hogy fel kell adni a hagyományos módszertani alapot: a komikum sem a tragikum, sem a fenséges kategóriája felől nem közelíthető meg, lényege csakis úgy tárható fel, ha a jelenséget önmagában, konkrét megnyilvánulási formáiban vizsgáljuk.

Ez az igény elvezet a nevetés konkrét fajtáinak leírásához. Különös módon mind a mai napig csupán a filmesztétikának sikerült elfogadhatóan osztályoznia a nevetés fajtáit. E téren a szovjet Jurenjev tűnik ki figyelemreméltó munkájával (R. Jurenjev: Szovetszkaja kinokomegyija. Moszkva, „Nauka”, 1964.). Jurenjev érvelése szerint a nevetés egyes fajtái az emberi kapcsolatok sokféleségéből vezethetők le. Kérdésfeltevésében Propp ennél tovább lép. Az a probléma izgatja, vajon a nevetés adott fajtái összefüggnek-e a komikum egyes formáival avagy sem.

A kérdés tisztázása végett Propp a nevetésnek Jurenjev által is lényegében elhanyagoltan kezelt fajtájával, a *gúnyos nevetéssel* foglalkozik behatóbban, a nevetés egyéb formáinak a könyv csupán néhány rövid zárófejezetet szentel.

A szerző szükségesnek tartja bevezetni a *nevetséges objektum* és a *nevető szubjektum* szoros kölcsönhatásban jelentkező fogalmait, a „min nevetünk?” és a „ki nevet?” kérdéspárját. A nevetséges objektum körébe beletartozik az emberi külső, az emberi cselekedetek megannyi formája, általában mindaz, ami emberi. Azonban az emberekkel kapcsolatos jelenségek csak adott feltételek között válnak nevetségessé: amikor a felszíni, a külsődleges elfödi a belső lényegét.

A komikum osztályozása Proppnál ok-okozati összefüggéseken alapul, így a *túlzás*, az *alogizmus*, a *paródia* stb. jelenségei mint okozatok, amelyeket a nevető szubjektum észlel, a nevetséges objektumra mint okra vezethetők vissza.

A szójáték, amelynek lényegét számos nyelvész igyekezett több-kevesebb sikerrel meghatározni, Propp szerint szemantikai jelenség, a szójelentés terjedelmének különböző mértékű fel fogásán alapul: a beszédsszituáció egyik résztvevője tágabban, a másik szűkebben értelmezi a szó szemantikáját. Téves tehát az az álláspont, amely szerint a beszélő a szó eredeti és átvitt értelmét, vagy a szó jelentését és hangalakját ütközteti össze. Ezt a nézetet a Propp által idézett példák (Gogol, Csehov, Kozma Prutkov, Majakovszkij és mások műveinek részletei) meggyőzően cáfolják. Hasonlóan újszerű megvilágításban kerülnek terítékre a paradoxon, az ironia nyelvi mibenlétének kérdései is, csakúgy a szándékos grammatikai és lexikai hibák, a stíluskeveredés problémái: valamennyi kérdés, amely a komikum nyelvi oldalával hozható összefüggésbe. A szerző e problémákat tárgyalva is hűen ragaszkodik ahhoz a kiindulópontjához, amely a jelenségeket a maguk rendszerszerűségében fogja fel. A nyelv esetében ez a nyelvi szintek belső és egymás közötti kölcsönhatásában érvényesül, s Propp figyelme kiterjed a minden egyes nyelvi szinten megnyilvánuló komikumra.

Az olvasó hiányérzettel tenné le a könyvet, ha nem esnék szó Propp munkájában a jellemkomikumról. A XIX. századi orosz irodalom jellemábrázolásáról szólván a szerző megállapítja, hogy Puskin, Gogol és mások műveiben a jellemkomikum a karikatúra strukturális sajátosságaira épül. A karikatúra mint a túlzásnak a jellemábrázolásban való megnyilvánulása a tragikum felé is elmozdulhat; a XIX. századi orosz szatírák ereje éppen abban áll, hogy szerzőik tudnak „mértéket tartani”, a pozitív vonásokkal rendelkező hősök „karikatúrája” nem váltja ki a – Propp könyvében állandó figyelemmel kísért – *gúnyos nevetést*, míg a negatív hősök

pozitív tulajdonságainak leírása nem részletező, mivel azok részletes, pozitív jellemrajza a komikum rovására menne. E téren Puskin és Gogol alakjait kitűnő arányérzék, Gribojedov és Szaltikov-Scsedrin hőseinek megformáltságát egyoldalúság, túlzott karikatúraszzerűség, irreális leegyszerűsítettség jellemzi.

Propp érvelése mindvégig meggyőző, bizonyítékai a mindennapi élet legtipikusabb szituációi, az irodalmi művek legjellegzetesebb részletei. A neveltségesség és a komikum tárgyalásakor szinte önmagával is polemizálva, megállapításait több oldalról is megkérdőjelezzve, majd a kételyek fokozatos eloszlásával halad előre, a gyakorlaton alapuló megfigyelésekből levont tételek igazságát újabb helyzetekbe ágyazva ellenőrzi. Módszerét Pascal kérdésével kapcsolatban („Miert nevetünk azon, amikor két hasonló arc együtt, egymás mellett jelenik meg?”) maga Propp így jellemzi: „Mielőtt erre a kérdésre válaszolnánk, most is, mint sok más hasonló nehézségekkel járó elméleti probléma esetében, mindenekelőtt azt a kérdést kell feltennünk, mindig érvényes-e mindez? Milyen feltételek között komikus a hasonlóság és milyen feltételek között nem?”

Propp munkája a komikummal foglalkozó irodalomnak szinte kézikönyve is egyben, megtalálhatjuk benne a komikumelméletek főbb körvonalait – Arisztoteléstől napjainkig. Az egymással és a szerző hatalmas filozófiai, esztétikai, nyelvészeti szaktudásáról tanúskodó megállapításaival szembesített nézetek nyomán az olvasó előtt a komikumelmélet problémáinak tömör összefoglalása is kirajzolódik. Számos kevésbé részletesen kidolgozott probléma a szakembert további kutatásra ösztönözheti.

Légrády Viktor

H. Л. Степанов: Велимир Хлебников. Жизнь и творчество Москва, 1975. «Советский писатель», 278.

Az irodalomtörténet évtizedeken át kirívó felületességgel kezelte az orosz századelő viharosan élénk irodalmi-művészeti harcai közepett kibontakozó futurista mozgalmat, s különösen az orosz futurizmus vezéregyéniségének, Velimir Hlebnyikovnak bonyolult és ellentmondásos, de igen gazdag, igen jelentős költői életművét. A kortárs kritika értetlensége tovább gyűrűzött a századeleji modernista irány-

zatokat pusztán válságtünetként értékelő tanulmányokban. Hlebnyikov alakját, jelentőségét elhomályosította az ugyancsak a futurizmus ihletésében induló Majakovszkij hatalmasabb távlatokkal kecsegtető pályája. Azonban az orosz futurizmus és Hlebnyikov jelentősége számottevőbb annál a hatásnál, amelyet Majakovszkij korai költészetére gyakorolt.

Nyikolaj Sztjepanov monográfiája, a hlebnyikovi életmű valóságos, belső értékeire rámutatva tárja fel ennek a maga nemében egyedülálló költészetnek jelentőségét.

A könyvben újszerűen vetődik fel Hlebnyikov és az orosz futurizmus kapcsolatának kérdése. A szerző – Jurij Tinyanovhoz hasonlóan, aki elsőként figyelt fel arra a többletre, amely Hlebnyikovot Burljuk, Krucsonih, Szeverjanyin, Kamenszkij művéhez képest jellemezte – megkockáztatja azt a feltételezést, hogy Hlebnyikov költészete a futurizmuson túlmutató, egy költői irányzat szűk kereteiből kitörő egyedi képződmény. Az orosz futurista iskola alapítójának tevékenységét azonban helytelen lenne a többi futurista költő működésétől elszakítva vizsgálni – valójában arról van szó, hogy Majakovszkij mellett egyedül Hlebnyikovnak sikerült a futuristák programját megvalósítani, és életképessé, időtállóvá tenni. A költői forma megújítására irányuló kísérletek a futuristák közül csak az utóbbiaknál vezettek igazi költészethez; mások esetében az újító szándék igen gyakran a futurizmus, általában a költészet paródiájába csapott át.

Sztjepanov tehát a hagyományos kérdésfelvetés helyett (A futurizmus és Hlebnyikov, Hlebnyikov és az értelmetlenül nyelv, Hlebnyikov és Krucsonih) a „Hlebnyikov és Majakovszkij”-alternatívát ajánlja.

Milyen fejlődési vonulatokon ível át Hlebnyikovnak – Sztjepanov véleménye szerint – jelentőségében Majakovszkij életművéhez hasonlítható költészete?

Különös, hogy a korai Hlebnyikov a történelmi múlt, a mítoszok világához fordul, a folklór, a keleti kultúrák ihletésében-igézetében írja első költeményeit. Azonban a szimbolistáktól eltérően, akik az ókori mítoszokat pusztán reprodukálták, újraköltötték, Hlebnyikov a mítoszt sajátosan alakítható modellként fogja fel: verseiben egymást váltják, egymás után sorjáznak, egymásba fonódnak a jelen és a távoli múlt képei, a valóság, a mítosz, az egzotikum.

Különös az is, hogy a korai versekben, poémákban nyoma sincs a futuristák civilizáció-

és sebességimádatának, Hlebnyikov a jelen valósága ellen nem a jövőt, a találmányok és száguldó gépek látomását vonultatja fel, hanem a messzi múlt képeit szembesíti a jelennel. Felmerül a kérdés: mennyiben futurista a korai Hlebnyikov, a különbségek ellenére mégis mi kapcsolja az irányzathoz? A lényeg költészetének nyelvi megformáltságában keresendő. A tematikához szükségszerűen kapcsolódó archaizmusok szokatlan ritmikai rendbe illeszkednek, létrejön a sajátosan hlebnyikovi versmondatt, váratlan ritmusváltások, a hagyományostól eltérő nyelvi szerkezetek lepik meg az olvasót. Megjelenik a legszembetűnőbb, legjellegzetesebb hlebnyikovi nyelvi lelemény: szinte teljes rendszert alkotnak verseiben a köznyelvben nem létező, de a nyelv meglevő elemeiből épülő alkalmi szóalkotások. (Módszerének legszemléletesebb példája a későbbi, sokszor idézett *Nevetővarázs*.)

A forradalom előtt keletkezett versek között szép számmal akadnak olyanok is, amelyek Hlebnyikov jelenének valóságában fogantak. Különös, hogy ezek a művek többségükben töredékesek, és sokáig, 1940-ig kiadatlanul maradtak. E versek, poémák alapmotívuma a korabeli oroszországi élet elutasítása, de felsejlenek a háborús események, az 1905-ös forradalom visszhangjai is. Érdekes, hogy a *Pofon-útjuk a közlést* futurista kiáltványának szellemétől eltérően e művekben nyomon kísérhető a hagyományok tisztelete, amely közvetlenül a Puskin-hatásban, a gyakori Anyegin-parafrazisban mutatkozik meg. Ami ezekben a versekben is sajátosan hlebnyikovi, az – az egyéni nyelvhasználaton túl – a poémáknak tematikailag szorosan össze nem függő töredékekből való építkezése.

A könyv tanúsága szerint az orosz futurizmus vezéralakja mint nyelvművész, mint a költői forma úttörője alkotott maradandót. Majakovszkij „a szó Lobacsevszkijé”-nek nevezve pontosan utal egyrészt a Hlebnyikovot olyanira jellemző költői tudatosságra, másrészt poétikai elveinek gyakorlati vetületére. Hlebnyikov költészete kísérletező költészet, kísérletezés a költői szóval. A műalkotás nem más, mint a szó művészete – vallja Hlebnyikov. A költőiség feltétele, a gyakran hangoztatott képesség adva van magában a költői szóban. Ez a szó nem szimbólum, miként a szobolista esztétika hirdeti, a költői szó önmagával azonos költőiséget hangalakja, etimológiája, morfológiai struktúrája, határozza meg. A köznyelvi szavak azonban nem képesek költői funkciót betölteni:

új, költői sugárzású szavakra van szükség. A hlebnyikovi vers egy-egy azonos tő derivációs soraiból épülő költői szintű játék, kísérletezés a szóval, s első látásra bármennyire meghökkenítő is a kísérlet végeredménye, világosan érthető, korántsem „értelmen túli” mű áll előttünk. (Ennek legismertebb példája a már említett *Nevetővarázs*.) Sztjepanov elemzése feltárja ennek a versnek belső szépségét, egyúttal a korabeli kritika értetlenségének okait is megvilágítja. A „zaum”-nak, „értelmen túli”-nak nevezett jelenség sem a szó eredeti értelmének feladása, hanem új hangtani-szemantikai összefüggések keresése – megint csak a költői szó kimunkálása végett. A sámánénekek, ráolvasók költészete ez, amely nem közelíthető meg a mindennapi beszéd felől.

Sztjepanov terjedelmes fejezetben szól Hlebnyikovnak a világháború és a forradalom éveiben keletkezett verseiről. Rámutat a tematika változásaival párhuzamos nyelvi-formai fejlődésre. Elemzéseiben kibomlik ezeknek az egymásra rétegződő bonyolult verseknek költői logikája és művészi szépsége. Sztjepanov izgalmas és meggyőző fejtegetései nyomán világossá válik, hogy Hlebnyikov – Blokhoz, Majakovszkijhoz, Jeszenyinhez hasonlóan – eredetien, sajátos költői látásokban tudta visszaadni a forradalom és a polgárháború mozgalmas éveit, feszült atmoszféráját.

Sztjepanov munkája tulajdonképpen merész vállalkozás: egy olyan költő művészi nagyságáról igyekszik meggyőzni az olvasót, akivel szemben az irodalomtörténetnek mindmáig fenntartásai vannak. Ezért mindenképpen öröndetes lenne, ha a Sztjepanov monográfiája körül valószínűleg hamarosan kibontakozó polémia az irodalomtörténet valóságos Hlebnyikov-képét rajzolná meg.

Légrády Viktor

P. Ny. Medvegyev: *Formal'nyj metod y lityeraturovegyenyü* Hildesheim–New York, 1974. Georg Olms Verlag, 247.

Pavel Nyikolajevics Medvegyev nevét és most ismertető – éppen fél évszázada megjelent – művének híret még a legszűkebb szakmai körökben is csak a hatvanas évek legvégén kezdték ismergetni, eleinte ott is inkább hallomásból, mivel a műnek újabb kiadása nem állott rendelkezésre, az 1928-as első kiadás pedig (Leningrád, „Priboj”), sőt, még a róla készült xerox-

másolatok is réges-rég bibliográfiai ritkaságnak számítottak. De a mű iránti megelégnült érdeklődésnek, a merőben technikai jellegű külső akadályok fokozatos csökkenése mellett volt két másik, ennél lényegbevágóbb, tartalmibb oka is. Az egyik az, hogy a hatvanas évek második felére az irodalomtudományi strukturalizmus erőtartálékai, amelyek lehetővé tették volna a korábbi évek kutatásai során előbukkant módszertani korlátok belső leküzdését, mintha kimerültek volna. Emiatt sokan – gyakorta épp a strukturalista módszerek legkiválóbb alkalmazói – a strukturalizmus, ill. a formalizmus körül folytatott régebbi polémiák anyagát ismét érdemesnek tartották elővenni, úgy találván – joggal –, hogy a történelmi szövegkörnyezet minden eltérése ellenére, az irodalomtudomány legtöbb sarkalatos vitakérdése már a húsz-harmincas években máig aktuális érvénnyel fogalmazódott meg. A Medvegyev-könyv újrafelfedezésének másik, az előbbivel szorosan összefüggő oka, hogy 1963-tól kezdődően váltak ismertté és váltottak ki világszerte reveláló hatást Mihail Bahtyin „stíluszociológiai”, „formaszociológiai” kutatásai. S a Medvegyev-könyv gondolatmenete, érvelési, sőt, nyelvi stílusa, ezt már egy felületes belelapozás is elárulja, rendkívül hasonlít a Bahtyin-művekére. E nagyfokú rokonságot hosszú évekig általában azzal magyarázta, hogy P. Ny. Medvegyev (V. Ny. Volosinovval együtt) ifjúkorában Bahtyin legszűkebb vityebszki baráti és tanítványi köréhez tartozott. V. V. Ivanov 1973-ban közzétett Bahtyin-cikkében már egészen más magyarázattal állt elő: Medvegyev szóban forgó munkája, Volosinov két könyvével és több cikkével együtt, Bahtyin saját műve, a tanítványok itt tehát csupán az igazi szerző alteregói. (L.: Ucsonije zapiszki Tartusszkovo Unyiverszityeta, VI. köt., Tartu, 1973, 44. l.) Ivanov véleményét egy halála előtt adott nyilatkozatában Bahtyin maga szintén alátámasztotta. (L. pl. a Mikhail Bakhtine: Le marxisme et la philosophie du langage c. – korábban Volosinov nevén ismert – mű Roman Jakobszon, ill. Marina Yaguello által írott bevezetőit, Paris, „Minuit”, 1977, 7. és 9–10. l.) Végül, a fenti adatok újabb megerősítését jelenti Sz. G. Bocsarov 1977-es bevezetése egy poszthumusz Bahtyin-publikációhoz, amelyben bejelenti, hogy a Szovjetunióban kiadásra készítik elő Bahtyin teoretikus és filozófiai munkáit, közöttük A formális módszer az irodalomtudományban is. Bocsarov az eddig Medvegyev és Volosinov neve alatt ismert munkákról szólva az ő nevüket már egyáltalán

nem említi, egészen magától értetődően tárgyalja őket Bahtyin sajátjaiként. („Voproszi filozofii”, 1977/7., 149. l.)

„Medvegyev” könyve az irodalom- és a művészettudományi formalizmus első átfogó, filozófiai igényű és mélységű marxista elemzése. Kritikájával egy közvetlenül aktuális vitához, ti. az orosz formalisták megítéléséhez szőtt hozzá. Azonban a formalisták legtöbb más bírálójával ellentétben, a formalizmust ő nem szűkíti le az orosz formalista iskolára. Véleménye szerint ez csupán az európai művészettudományi formalizmus egyik, méghozzá sem mélységében, sem elméleti következtettségében és megalapozásában nem a legfontosabb állomása. Hangsúlyozza – szinte pontról pontra „követve” Bahtyin A tartalom, az anyag és a forma problémája a nyelvi műalkotásban c. 1924-ben írt tanulmányának gondolatmenetét –, hogy a formalizmus, mégha hívei, így az orosz formalisták, gyakran el is zárkóznak bármiféle rendszeres esztétika fölépítésétől, *implicit*e mindig meghatározott filozófiai-esztétikai előfeltevésekre támaszkodik. (Ezeknek az előfeltevéseknek a komplexumát nevezte Bahtyin „materiális esztétikának”). E koncepció leglényegesebb, az összes többit meghatározó mozzanata, hogy a művészi forma (fizikai, akusztikai, nyelvészeti stb. értelemben) vett anyagnak, és csakis annak a formája, a művész tevékenysége tehát mindig az anyag technikai megmunkálására irányul, nem pedig tartalmakra, etikai vagy ismereti értékekre (miként az a formalisták által kiszupplált filozófiai esztétika föltételezte). A „materiális esztétika” képviselői ily módon úgy vélik, hogy a (fizikai, nyelvészeti stb. értelemben vett) anyag az „eredendő ártatlanság” állapotában várja a művész formaadó beavatkozását. Holott „Medvegyev” szerint korántsem így áll a helyzet. Az író, a művész mindig olyan anyagot vesz kézbe, amelyet a társadalmi közeg előzetesen már – a bele tartozó emberek társadalmi, osztály-, réteg-, csoport-, egyéni pszichológiai, műveltségi stb. különbségeinek, vagyis a közeg belső ellentmondásosságának megfelelően – a lehető legellentmondásosabb megismerési, etikai, ideológiai, esztétikai értékeléseknek vetett alá. A természetudományilag meghatározott, „bűnbeesés előtti” anyag a művész számára pusztán annyiban érdekes, amennyiben ezeknek az ideologikus értéktartalmaknak a hordozója. Éppen ezért tekinti „Medvegyev” tarthatatlannak azt a „nihilista, hedonisztikus” álláspontot, amely a tartalmat teljes egészében el akarja meríteni a

műalkotás technikai formájában, hogy mint annak mozzanatát határozza meg: a művészetet ugyanis, ha megfosztjuk a benne megformált értékektől, egyben megfosztjuk komolyságától is. A klasszikus filozófiai esztétika hibája nem abban rejlett (mint a formalisták állították), hogy ismereti, etikai stb. értékekre orientálódott a műben, hanem abban, hogy ezeket az értékeket csak elvont fogalmi-filozófiai formában tudta elgondolni, nem pedig mint a művész által fölhasznált anyagi elemekhez tapadó társadalmi érték-asszociációkat. Absztrakt ideákat emelt ki a művekből, ahelyett, hogy ideologikus jelekből fölépülő, új típusú, specifikusan esztétikai jelentésű egységes ideologikus jelként elemezte és határozta volna őket meg. („Medvegyev” okfejtését az irodalmi műről mint specifikusan művészi ideologikumról, nem részletezzük: a könyvből vett erre vonatkozó részletet – Az irodalomtudomány aktuális feladatai – a Helikon jelen számában találhatja meg az olvasó.)

A fenti elvi alapokról munkája következő részében „Medvegyev” áttekinti a nyugat-európai formalizmus (Adolf Hildebrand, Worringer, Wölfflin, Hausenstein stb.) legfontosabb irányzatait. Külön s bőven foglalkozik a manapság újabb reneszánszát élő Konrad Fiedlerrel, továbbá Wölfflin „név nélküli művészettörténetével” (Kunstgeschichte ohne Namen). Véleménye szerint a nyugat-európai formalizmus két alapelvvel folytatott vitát. Az első a „felülről” építkező „idealista” koncepció, a másik az „alulról” építkező „naturalista”. „Medvegyev” szerint a nyugati formalizmus eredményeit az orosz formalisták „a saját képükre formálva” fogadták be, amikor – főként Eichenbaum, A formális módszer elmélete c. cikkében – a műalkotás materiális mozzanatainak elhanyagolása miatt kárhoztatták őket: a nyugati formalisták „bár nem voltak közömbösek az általános ideológiai kérdések iránt, ez nem akadályozta meg őket abban, hogy a lehető legkonkrétan foglalkozzanak a művészi konstrukció kérdéseivel is.” (74. l.) A továbbiakban „Medvegyev” rövid áttekintést ad az orosz formalista iskola történetéről és első periódusának legfontosabb vívmányairól. Erdemüknek a tudomány történetében a költészet „mesterség-beli” oldalainak előtérbe állítását tekinti. Alapvető hibájuk viszont, hogy nem érték be azzal, hogy leszögezzék: a költő „mester *is*”, hanem saját eredményeiket abszolutizálva, azt próbálták bizonyítani: „a költő *csak* mester”.

„Medvegyev” részletesen elemzi az orosz formalizmus esztétikai elveinek és az orosz futurizmusnak (a formalistákkal legszorosabban szövetséges eszmei mozgalomnak) az összefüggését. Úgy véli, hogy a formalista iskola, jelentős mértékben épp az orosz futurista mozgalom hangsúlyozottan provokatív stílusának a hatására, a pozitív művészetelméleti elvek és megoldások keresése helyett túlzottan a polémiaira orientálódott, emiatt felfogásában „a költői konstrukció, mint olyan, voltaképp polemikus konstrukcióvá alakul át.” (90–91. l.) Az 1921-gyel kezdődő második periódust a formalizmus oroszországi történetében „Medvegyev” a felbomlás időszakaként jellemzi. Mi az elerőtlenedés oka? A formalizmus Oroszországban, mondja Medvegyev, a szimbolizmus művészi gyakorlatának sajátos bomlásterméke. Akkor lépett a színre, amikor a szimbolizmus pozitív művészi alkotóelvei már használhatatlannak bizonyultak, ám még elég nagy tehetetlenségi crő lakozott bennük ahhoz, hogy újabbak létrejöttét megakadályozhassák. Ahogy a költészetben a futurizmus, úgy a művészetelméletben a formalizmus volt hivatott a „nagy rombolásra”, a szimbolizmus gyakorlatából következő alkotóelvek és művészeti teorémák eltakarítására. Ám ez a maga helyén létjogosult „nihilizmus”, híján lévén minden pozitív költői és elméleti programnak, zsákutcába jutott, mindinkább a tartalmatlan technikai experimentálás („zaum”, azaz értelmén túli nyelv) eszközüvé változott, mihelyt a kor új formateremtő elvek igényét támasztotta a művészettel szemben. Hogyan ítéli meg végül is (a formalizmus leíró poétikájának és irodalomtörténeti koncepciójának beható elemzése után) „Medvegyev” az irányzat szerepét? „A feladat *ma* a kíméletlen kritika a nem-formalisták részéről, és a formalizmus valamennyi alaptételének bátor, taktikázástól ment revíziója maguknak a formalistáknak a részéről”. Történetileg ugyanakkor „Medvegyev” igen pozitívan értékeli az irányzat jelentőségét. Véleménye szerint a formalizmus olyan termékenyen és provokatívan tudta fölvetni az irodalomtudomány úgyszólván valamennyi alapkérdését, hogy ezeket utána megkerülni már nem lehet. Éppen emiatt csak egyfajta bírálóat lehet érdemi és hasznos vele szemben: az, amely az általa fölvetett kérdéseket a saját talajáról, a saját elméleti előfeltevései felől bírálja, és *belső* ellentmondásosságukra mutat rá. Minden egyéb „egyeztető” kritikának csupán kompromisszum, a formalizmus félig-meddig elfogadása, s ezzel az általa kiprovokált *tény-*

leges problémáknak akadémikus álproblémákká züllesztése lehet a következménye. „Minden fiatal tudománynak – márpedig a marxista irodalomtudomány nagyon fiatal – többre kell becsülnie a jó ellenfelet, mintsem a rossz szöveget” – zárja könyvét „Medvegyev”.

Könczöl Csaba

Mikhail Bakhtine: *Le marxisme et la philosophie de langue* Paris, 1977. Minuit.

A szovjet irodalomesztéta, M. M. Bahtyin „Marxizmus és nyelvfilozófia” c. könyve első ízben 1929-ben látott napvilágot Leningrádban, V. N. Volosinov néven. A kötet francia nyelvű kiadásának időszerűségét a műhöz írott előszavában Roman Jakobszon a következőkben látja: „A jel, s különösképpen a nyelvi jel dialektikája, amelyet a könyv tárgy, igen szuggesztív értékeket hordoz, vagy még inkább nyer a jelenlegi szemiotikai viták fényében.” Jakobszon előszava, valamint Marina Yaguello bevezetője – Vjacseszlav Ivanov és Szergej Bocsarov közlései alapján – utal arra, hogy Bahtyin néhány írása a 20-as évek végén tanítványai, P. N. Medvegyev, illetve V. N. Volosinov nevén jelent meg. Ezeknek az írásoknak a nagy része, köztük a Marxizmus és nyelvfilozófia, Bahtyin élete végén már igazi szerzőjük nevén jelent meg.

Bahtyin irodalomelméleti, esztétikai munkásságát döntő módon határozta meg az a törekvés, hogy olyan poétikát dolgozzon ki az irodalmi művek elemzéséhez, amely kategóriáit e művek anyagából, az irodalmitól meghatározott nyelvből meríti, s ugyanakkor arra is lehetőséget nyújt, hogy e műveket a társadalmi-kulturális élet egészének összefüggésében lehessen értelmezni. Tudta: az esztétika lényegi problémáira csak akkor lelhető megoldás, ha a filozófiai igényű kérdésfeltevésekre az empiria törvényszerűségeit felfedő poétikai kategóriák segítségével kísérrelünk meg válaszolni. E gondolkodói magatartás termékenységéről az irodalomelmélet terén meggyőzően tanúskodik Dosztojevszkij- és Rabelais-monográfiája.

A nyelvnek mint az irodalom anyagának beható vizsgálata azonban szükségképpen kellett, hogy elvezesse a nyelvnek mint társadalmi jelenségnek, mint jelrendszernek a tanulmányozásához. „Marxizmus és nyelvfilozófia” c. műve olyan lényegi problémákat körvonalaz a nyelv társadalmi státusával kapcsolatban, amelyek jó részére a ma nyelvtudományának sincs érvényes válasza. A hetvenes évek elejére kezdett egyes

nyelvészkörökben világossá válni, hogy a nyelv mibenlétének megértése a társadalmi-ideológiai jelenségekre vonatkozó filozófiai kérdésfeltevéseket magától eleve elutasító, „szűk szakmai” szempontok szerint építkező nyelvtudomány álláspontjáról lehetetlen. Ezt a felismerést kiáltványyszerűen fogalmazta meg Dell Hymes amerikai nyelvész és folklorista a *Language in Society* c. nemzetközi szociolingvisztikai folyóirat szerkesztői bevezetésében 1972-ben: „Ami lényeges bármely megfogalmazásban, az az, hogy elég átfogó funkcionális távlatot nyisson, mely képes a *nyelvnek mint a társadalmi élet részének általános elméletét* alátámasztani, mégis elég speciális ahhoz, hogy az empirikus kutatásnak irányt mutathasson.” (Kiem. – O. I.)

Bahtyin művének gondolatmenete – hasonló intenció szerint – a nyelvfilozófia és általában az ideológiával foglalkozó tudományok viszonyának vizsgálatával indul, hogy a nyelv természetéről nyert általános megfontolásokat aztán a könyv befejező részében a megnyilatkozás különböző formáinak konkrét, empirikus elemzésében kamatoztassa. Bahtyin megközelítése azonban nemcsak a mégoly tágra értelmezett általános nyelvelmélet számára szolgálhat tanulságokkal, hanem ezen túlmenően, a leglényegesebb pontokon érinti a XX. sz. eleji filozófiai gondolkodás alapkérdéseit.

Miután ismertette pszichologizmus és anti-pszichologizmus vitáját az ideológia, illetve a pszichológia primátusáról a humán tudományok megalapozásában, Bahtyin ekképp összegzi saját álláspontját: „E két probléma alapvetésének egyidejűleg és egymással kölcsönviszonyban kell megtörténnie. Feltevésünk szerint ugyanaz a kulcs nyitja e két szférához vezető mindkét objektív utat. Ez a kulcs – *a jel filozófiája* resp. a szó filozófiája mint a par excellence ideologikus jelé. Az ideologikus jel – a pszichikum és az ideológia közös területe, materiális, szociológiai és jeltermesztő terület. Ezen a területen kell pszichológia és ideológia kereszteződésének végbemennie”. Bahtyin szerint jel és ideológia kölcsönösen feltételezik egymást, mindenfajta társadalmi jel – amennyiben nem pusztá szignál – ideologikus töltésű, illetve megfordítva, minden ideológiai jelenség jelszerű jelenséggel rendelkezik. „A szó összes általunk elemzett sajátossága – jelszerű tisztasága, ideológiai semlegessége, a hétköznapi kommunikációban játszott szerepe, az a képessége, hogy belső szóvá váljon, s végül, kötelező jelenléte mindenfajta tudatos aktusban mint kísérő jelenség – mindez a szót az ideológiával foglalkozó tuda-

mány alapvető objektumává avatja. A lét ideológus felfogásának törvényeit ... e felfogás mechanizmusát elsődlegesen a szó anyagán kell vizsgálnunk.” Bahtyin a továbbiakban utalás-szerűen jelzi az ebből az alapkonceptióból fakadó filozófiai lehetőségeket, majd áttér a szűkebben a nyelvet érintő következményeinek vizsgálatára.

A fentiek legdöntőbb tanulsága, hogy minden egyes szóbeli megnyilatkozás különféle irányú társadalmi akcentusok kereszteződésének színtere. Ez a felismerés teszi Bahtyin számára lehetővé, hogy könyve következő fejezetében színporkázó kritikáját nyújtsa kora két szembenálló nyelvészeti irányzatának, az „absztrakt objektivizmusnak” (Sausure), illetve az „individuílis szubjektivizmusnak” (Vossler), kimutatva közös hamis alapföltevéseiket: az absztrakt objektivizmus a beszédaktust mint *individuílis jelenséget* utasította ki a nyelvészet tárgyköréből, az individuílis szubjektivizmus pedig, noha éppen ezt a beszédaktust tekinti egyedüli tárgyának, ám szintén *individuílis jelenségként* határozza meg azt. A beszédaktus – szögezi le Bahtyin – társadalmi jelenség. A fenti irányzatok további módszertani tévedése, hogy a nyelvet monológikus megnyilvánulásnak tekintették. Bahtyin ezt a körülményt az egész európai nyelvészetre jellemző „filológiai szűkséglettel” magyarázza, amely a holt idegen nyelveken írott nyelvemlékek vizsgálata során alakult ki. „Ennek eredményeként született meg a megértés gyökeréig hamis elmélete, amely nemcsak a lingvisztikai szempontú szövegmagyarázatoknak, de az egész európai szemasiológának is alapjául szolgál. A jelentésmélet egészében át van itatva a „passzív megértés” hamis eszméjével, olyan szó megértése ez, melyre adandó aktív válasz eleve és elvileg van kizárva.” Holott a szó valódi megértése csak aktívan reflektáló, kommentáló, polémiára, válaszra mindig kész formában lehetséges. Ebből szervesen következik a bahtyini jelentésmélet kiindulópontja: „A jelentés nem található sem a szóban, sem a beszélő lelkében, de a hallgató lelkében sem. A jelentés a beszélő és hallgató közötti kölcsönhatás effektusa, amely egy adott hangkomplexum anyagában ölt testet. Olyan elektromos szikra ez, amely csak a két pólus érintkezésekor jön létre.”

Ez az alapelv megengedi, hogy vizsgálati tárgyát immár konkrétan meghatározza: a *megnyilatkozás*ok sokoldalú tanulmányozása az a feladat, melynek elvégzése lényeges ismereteket nyújthat számunkra a nyelv valódi mibenlétéről. Könyve harmadik fejezetben az „idegen beszéd”

visszaadásának különféle szintaktikai módozatait elemzi konkrét nyelvi anyagon, s ez az igen figyelemre méltó empirikus vizsgálat visszamenőleg is igazolni látszik Bahtyin elméleti előföltevéseit.

A Marxizmus és nyelvfilozófia probléma-megközelítésének újszerűsége folytán termékeny továbbgondolási lehetőségeket teremt mind a filozófia, mind a pszichológia, mind pedig a nyelvfilozófia terén, s a megírása óta eltelt csaknem fél évszázad alatt e gondolatok alig vesztek frissességükből, szellemességükből.

Orosz István

Iouri Tynianov: *Le vers lui-même* (Problème de la langue du vers) Paris, 1977. Union Générale d'Éditions, 187.

A francia irodalomtudósok és nyelvészek is egyre növekvő érdeklődést mutatnak az évtizedeken át a feledés homályába merült orosz formalista iskola iránt. Ennek egyik jellemző példája a Seuil kiadónál 1965-ben Tzvetan Todorov szerkesztésében megjelent válogatás a formalisták legfontosabb tanulmányaiból. (Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes.) A Todorov és Ducrot által összeállított „Dictionnaire des sciences du langage” is számos helyen hivatkozik az iskola képviselőire. Jakobszon tanulmányai több önálló kötetben jelentek meg franciául, és most úgy tűnik, hogy Tynianov felfedezése is napirendre került.

Tynianov egyes tanulmányai eddig különböző folyóiratokban (Tel Quel, Change, Action Poétique, Poétique) jelentek meg, ezen kívül regényeit is ismerheti a francia közönség. (A Gallimard kiadó „Szovjet irodalom” c. sorozatában jelentek meg következő prózai művei: Kioukhlia, Le Lieutenant Kijé, La Mort de Vazir Moukhtar.) Legutóbb az egyik, talán legfontosabb Tynianov-mű, „A versnyelv problémája” látott napvilágot az Union Générale d'Éditions-nál.

Ez a mű, amely oroszul először 1924-ben jelent meg, Ejhenbaum szerint „... feltárta a szavak jelentése és a vers szerkezete közötti szoros kapcsolatot, amivel a vers ritmusáról alkotott elképzelést gazdagította és a formális módszert afelé vitte, hogy a költői nyelvnek nem csak akusztikai és szintaktikai, de értelmi sajátosságait is tanulmányozza.”

A könyv két részből áll: első része a ritmust, második pedig a versbeli szó jelentésének problé-

máját tárgyalja. Tinyanov abból indul ki, hogy az irodalmi mű dinamikus rendszert alkot. Ez az állítás a dominancia-elvből magyarázható meg, amely szerint a mű egyes elemei elsőrendű fontosságúak, dominánsak, mások pedig ehhez képest alárendelt szerepet játszanak. A domináns adja egy mű vagy műnem legfontosabb jellemzőjét, a konstrukciós elvet. A rendszer dinamizmusa a domináns és az alárendelt elemek viszonyának szüntelen változásában nyilvánul meg. Ha ez a viszony túlságosan megszokottá, unalmassá válik, azaz automatizálódik, akkor eltűnik maga a művészet ténye is.

Tinyanov szerint a vers ritmusának jelentőségét csak az Ohrenphilologie hatására kezdték észrevenni a kutatók, a század elején. Az Ohrenphilologie a vers akusztikai oldalát emelte ki egyéb tényezőivel szemben, s ebből következően felvetődött a ritmus konstrukciós szerepének problémája is. Ez a megközelítés valóban kiszélesítette a ritmuselméletet, de nem oldotta meg a ritmus, és általában a „versszerűség” valamennyi problémáját. Tinyanov olyan, addig nem elemzett jelenségekre hívja fel a figyelmet, amelyek nem magyarázhatók meg egyedül a szonorítás tényével. Ilyen például az ekvivalensek problémája. „Egy költői szöveg ekvivalensének nevezem azokat a nem verbális elemeket, amelyek ilyen vagy olyan módon helyettesítik ezt a szöveget, mint például a szöveg részleges hiánya, vagy grafikai jelekkel történő helyettesítése.” – írja Tinyanov. Pl. Puskin „A tengerhez” c. versében pontok helyettesítik az egyes verssorokat, s ezek a pontok a strofa ekvivalensét adják. A jelenség érdekessége az, hogy a hiány nem gyengíti, mint ahogy esetleg várható lenne, hanem ellenkezőleg, felerősíti a művészi hatást, dinamizálja az anyagot a hiányzó elemek keltette feszültség által. A Puskin-vers és számos egyéb példa is bizonyítja, hogy az ekvivalensek konstrukciós szerepet játszanak a vers felépítésében, azaz bizonyos elemeket, szerkesztési eljárásokat a szerző fokozottabban kiemelhet segítségükkel. Ennek magyarázata a fentebb már említett elv a forma dinamizmusáról. A költészet számos példát nyújt arra vonatkozóan, hogy a vers anyaga a konstruktív faktor jelének minimumára is redukálható. Ahogy a középkori színházban elegendő volt egy „erdő” felirat az erdő jelölésére, így a strofával is egyenértékű lehet a strofa száma, vagy a sorokat helyettesítő pontok. A szöveg ekvivalens szerepe tehát az, hogy lemez-teleníti és rendkívül érzékelhetővé teszi a konstruktív faktort.

Az ekvivalensek jelensége a metrumot és a ritmust is érintheti. Tinyanov különbséget tesz a ritmus maximális és minimális feltételei között. Maximális feltételekről beszélhetünk akkor, ha a ritmus tényezői rendszert alkotnak, mint általában a hagyományos vers esetében. A ritmus minimális feltételei jellemzik a szabadverset, ahol a metrumot, mint rendszert helyettesíti a metrum, mint dinamikus elv. A szabadversben jellemző módon a ritmus ekvivalensével találkozunk.

A költészetben a különböző ekvivalensek kora általában akkor köszönt be, ha a hagyományos metrum már nem tudja dinamizálni az anyagot, mert kapcsolatuk megszokottá vált, automatizálódott.

Tinyanov a ritmus funkcionális szerepének tisztázását tartja a poétika egyik legfontosabb feladatának, ugyanis ennek segítségével határozható meg egzakt módon a vers és a próza különbsége. Még az olyan határesetekben is elkülönül egymástól a két műnem, mint a szabadvers és a ritmizált próza, hiszen egyiket ritmizáltsága ellenére prózának, a másikat pedig versnek érzékeljük.

A ritmus összetevői Tinyanov szerint a következők:

1. A verssor egysége.
2. A kohézió, vagyis az a szoros kapcsolat, amelyet az egységes verssor teremt a szavak között. Többek között ezzel magyarázható a vers sajátos szementikája, ami nem a jelentés háttérbe-szorulását jelenti, csupán a ritmus hatására végbe-menő deformáltságot.
3. A nyelvi anyag dinamizáltsága; a vers szerkezetének hatására a benne szereplő szavak szemantikai súlya, értéke megváltozik.
4. A szavak egymásutánisága. A próza konstrukciós elve a szó szemantikai elemeinek szimultán felhasználásán alapszik. Ezzel szemben a versre a szavak egymásutániságából eredő hatás a jellemző, mivel a vers nyelvét elsősorban a szó külső jele határozza meg.

A ritmus fentiekben vázolt elemzése arra a következtetésre vezette Tinyanovot, hogy a ritmus nemcsak egy a vers számos jellemzője közül, hanem a legfontosabb, a vers specifikumát adó megkülönböztető jegy. A ritmus tulajdonképpen a vers konstrukciós elve. Ezt az elmélete szempontjából döntő fontosságú megállapítást az asszimiláció jelenségével árnyalja tovább.

Egy rendszer konstrukciós elve mindig asszimiláló jellegű; magába olvasztja és deformálja más rendszerek elemeit. Így pl. a prózában is van

ritmus, de alávetve a próza konstrukciós elvének, míg a versben is rendkívül fontos a szemantikai mozzanat, csak deformálva jelenik meg.

Ezt a deformált jelentést vizsgálja a kötet második része. A beszélt nyelv és a költői nyelv, a hétköznapi jelentés és a művészi szemantika tudományos elhatárolására irányuló törekvés kezdettől fogva jellemezte a formalisták kutatásait. (Sklovszkij, Ejhenbaum, Jakobszon művei.) Tinyanov ezt írja könyve előszavában: „Jelen munkánk feladata, hogy a szó értelmének és jelentésének a vers szerkezetétől függő speciális változásait elemezze.” A jelentés vizsgálatát először általános szemantikai aspektusból közelíti meg. „A szónak nincs egy meghatározott jelentése. A szó kaméleon, amelyben minden alkalommal nemcsak különböző árnyalatok, de néha egészen más színek jönnek létre. A „szó” absztrakciója egy kör, amely minden alkalommal más tartalommal telítődik meg attól a lexikai rétegtől függően, amelybe a szó éppen bekerül és attól a funkciótól, amelyet minden nyelvi elem hordoz.” – írja egy helyütt.

A jelentés több rétegből tevődik össze, amelyek közül legfontosabbak az általános vagy elsődleges jelentés, a másodlagos jelentés, továbbá az ún. ingadozó jelentés és a lexikai színezet. Az elsődleges jelentés alkotja azt a szemantikai magot, amely a szóban bármely alkalmazásakor mindvégig megmarad és biztosítja a lexikai kategória egységét. A másodlagos jelentést a szó mindig konkrét előfordulásaiban, az adott szókapcsolat hatására nyeri el. A másodlagos jelentéseken belül, azok alosztályaként megkülönbözteti Tinyanov az ingadozó jelentéseket is. Míg a másodlagos jelentések a szó minden egyes alkalmazásakor az adott szókapcsolat hatására létrejönnek, az ingadozó jelentések nem kísérnek feltétlenül minden szóhasználatot. A lexikai színezet, amely tulajdonképpen a szó állandó másodlagos jelentéseként funkcionál, azt mutatja meg, hogy az adott konkrét esetben a szó melyik lexikai síkhoz tartozik.

A továbbiakban azt vizsgálja Tinyanov, hogy a versbe bekerült szó hogyan változtatja vagy módosítja jelentését a költői eljárások hatására. Mint az első részből is látható volt, a verset leginkább befolyásoló szerkezeti tényező a ritmus, amely nemcsak a vers fonetikáját és szintaxisát, de szemantikáját is átalakítja. A ritmus és a szemantika szoros kapcsolatát jól mutatja a szabadvers, amely „váltakozó metrikai rendszert”

alkot, és ugyanilyen „váltakozó” rendszer szemantikai értelemben is.

A vers jelentésének egyik lényeges sajátossága az ún. látszólagos szemantika. A verssor feszültsége ugyanis annak valamennyi elemére kiterjed, és így a másodlagos, önálló jelentéssel látszólag nem rendelkező szavak is a jelentés látszatát keltik. A szóban az elsődleges jelentés helyett, vagy azt elhomályosítva ingadozó jelentések jönnek létre. Az ingadozó jelentések a szemantikai momentum felerősödését szolgálják, mivel lerövidítik a szó hagyományos, már megszokott jelentéskörét. Ezzel magyarázható, hogy Hlebnyikov, aki főleg a szavak ingadozó jelentéseire építette verseit, szemantikailag is sokkal hatásosabb, mint a XIX. sz. végének „érthető” epigonjai.

Külön figyelmet érdemel a francia kiadás bevezetője, amelyben – a hazaitól teljesen eltérő szokásként – Léon Robel, Henri Deluy és Yvan Mignot egymást kiegészítve, helyenként egymással vitázva, párbeszédes formában mutatják be a szerzőt. Kiemelik, hogy azért rendkívül fontos a Tinyanov-mű francia kiadása, mert szemben az eddigi gyakorlattal, amely szerint csak egyes tanulmányokat vagy tanulmánytöredékeket jelentettek meg a különböző szerzőktől, a mostani kiadással jelentős lépés történik afelé, hogy a formalista iskola képviselőinek önálló arculatot adjanak. Tinyanov alakja annál is érdekesebb a franciák számára, mert az alkotásnak és az elméletnek teljesen új formáját testesíti meg. A kettő szorosan összekapcsolódik műveiben; tanulmányaiban jól megfigyelhető a személyes irodalmi tapasztalat, mint ahogy irodalmi alkotásaiban az elmélet játszik döntő szerepet.

Hogy valóban fontos, úttörő munkát tart kezében a francia olvasó (és reméljük hamarosan a magyar is), ezt – összefoglalásul – Henri Deluy szavaival illusztráljuk: „A vers nyelvről szóló műve rendkívül fontos számunkra: a bennünket ma is izgató kérdéseket veti fel, ..., kiemeli a vers sajátosságait a prózával szemben, és a szabadversnek egy újfajta elemzését teszi lehetővé azáltal, hogy azt a költészet általános elemzésének szerves részévé teszi ... Ez egy, felvillanásaiban is, teljes program, amelynek kibontása még előttünk áll.”

Kelemen Éva

*

William O. Hendricks: *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art* The Hague–Paris, 1973. Mouton, 210.

„... Teljesen kidolgozatlan az az ágazat, amelynek a nagyobb nyelvi egységeket kellene kutatnia – így a hosszabb köznapi beszédmegnyilatkozásokat, dialógusokat, beszédeket, az értekezéseket, a regény nyelvét stb. –, ugyanis ezek a megnyilatkozások szintén meghatározhatók és meghatározandók, tanulmányozhatók és tanulmányozandók tisztán nyelvészeti szempontok szerint, nyelvi jelenségekként” – írta Mihail Bahtyin 1924-ben. William C. Hendricks tanulmányainak, amelyek legkorábbiak is jó 40 évvel Bahtyin cikke után keletkezett, egyik minduntalan előkerülő kérdése éppen az, hogy hogyan terjeszkedhet a nyelvi vizsgálódás a mondat „fölé”, s hogy e szükséges expanzióból milyen irodalomelméleti-módszertani következtetések folynak.

A hét tanulmány mindegyike megjelent már 1967 és 1973 között. A hatalmas információs anyag, a feldolgozott irodalom alapos ismertetése közös bennük. Némelyikük – mint *Szöveg-elemzés* (Discourse Analysis) *jelenlegi irányai* című – nem is áll másból, mint tanulmányok módszereinek és konklúzióinak taglalásából. Mások – például a *Nyelvészet és folklorisztika* vagy *A „mondatföltre” fogalmáról* című cikkeiben – az ismertetés van előtérben, de Hendricks jelen van mint bíráló, rendszerező. Található továbbá a kötetben egy hosszabb Todorov-kritika (*Nyelvi modellek és a narráció tanulmányozása*), R. Bradbury és A. Bierce egy-egy szövegének vizsgálata (*A narráció szerkezeti tanulmányozása – minta-elemzések*), valamint zárófejezetként *A narratív szerkezeti elemzés módszertanának* rövid vázlata.

A szerző álláspontjának megértése szempontjából ez utóbbi két írás a legfigyelemre-méltóbb. A zárótanulmányban Hendricks abból a szerföltött fontos megállapításból indul ki, hogy Levi-Strauss és Todorov a *szinopszist* elemzik; a narratív szerkezet elemzésekor a szöveget magát, a „szövegszerű felszín” figyelmen kívül hagyják, s így szakadék teremthető a konkrét szöveg és az elvont struktúra között. Hendricks azonban nem alternatívát kínál; célja mindössze az, hogy e „szinopszizálás” (az ő terminológiájában: *normalizálás*) elegendő csak intuitív metodológiáját explicitté tegye. Vállalkozása korántsem haszontalan, ám mégis csalódást kelt. A normalizálás a szöveget a cselekmény rétegére szorítja vissza, s

látnivaló, hogy így csak szélesedik a szakadék a szöveg és a mögötte húzódó feltételezett narratív szerkezet között. A szerző tehát, úgy látszik, nem fogja fel ezt a problémát teljes mélységében; számára csak a szakadék keletkezésének útjai-módjai érdekesek. Viszont még e feltáró szándék sem jár teljes sikerrel: a szöveg normalizálásának folyamatából nem sikerül minden intuitív mozzanatot kiküszöbölni (Hendricks azt a kérdést sem teszi fel, hogy cél-e ez egyáltalán), sőt, már intuitív a kiindulás is: „Az egyik cselekmény-eseményt néhány mondat is manifestálhatja, míg egy *azonos szerkezeti fontosságú másikat sok hosszú bekezdés.*” A két elemzés, amely ezeknek a módszertani megfontolásoknak alapján született, ezért bár izgalmas és számos tekintetben reveláló olvasmány, a szigorúbb igényeket nem elégítheti ki.

A kötet több írásából az is kiviláglik, hogy Hendricks nem sokat törődik a narráció mellett létező más szövegtípusokkal. Olykor az olvasónak az a benyomása támad, hogy a szöveget a szerző a narratív diszkurzussal tekinti azonosnak; igaz, hogy néhány esetben Hendricks explicit módon is kirekeszti vizsgálódási köréből például a szerzői kommentárokat. Ez a lehatárolás talán olyan meg gondolásokra vezethető vissza, amilyenek a normalizálás eljárását is megalapozták, azaz: Hendricks hajlamos a jelentés önálló tételezésére. Ahogyan a szinopszis mint „jelentés” a szövegben különböző „formákban” ölthet testet, úgy a narratív szöveg is csak egy „módja” a jelentés kifejezésének. Talán nem kell bizonygatni, hogy ez a felfogás milyen veszélyesen termeli újra a tartalom-forma dichotómiát: nagyon is kérdéses, hogy létezik-e jelentés a nyelvtől függetlenül, s hogy ezért van-e alap arra, hogy az elemző a konkrétan adott nyelvi szerkezettől eltekintsen.

Paradox érdeme ezért Hendricksnek, hogy a „mondatföltre” írott tanulmányában nem áll ki egyik ismertetett eljárás mellett sem; megelégszik azzal, hogy az egy-egy ponton mindig kétségbevonható megközelítéseket rendszerbe foglalja. Ez a rendszerező és csak igen óvatosan értékelhető módszer – ez jellemzi a *Szöveg-elemzés jelenlegi irányai* című írást is – egyúttal szimptomatikusnak is tekinthető: olyan időszakot tükröz, amikor a modern nyelvtudomány nyomdokain haladó irodalomelméletnek meg kell torpannia egy pillanatra legalább, hiszen a nyelvtudomány is mintha irányt lenne kénytelen változtatni. A helyzetet nagyon durván úgy lehetne leírni, hogy a szöveg elemzésének struk-

turalista és generatív modellje – ezekhez kapcsolódik Hendricks, s ez a kettő a jelen szempontból hasonlóan vehető – az olvasó nélküli szöveg leírására alkalmas, éspedig úgy, hogy az autonómnak tekintett szövegnek csak bizonyos rétegeit képes feltárni. Ilyen elméleti kereteken belül kiváló részlettanulmányok születhetnek a cselekményformálásról, a mű jellemeinek hierarchiáiról, a szimbólumrendszerekről, a művön belüli megnyilatkozások szövegszerű kapcsolatairól stb. Hendricks éppen ezekről ír, sokszor meggyőzően. De ahogyan sem a strukturalista-deszkriptivista, sem a generatív grammatika nem képes számot adni a nyelv használatának, a megnyilatkozások pragmatikai működéseinek problémáiról, a szövegelemzésnek és a „mondat-fölötti” megközelítéseinek Hendricks által tárgyalt irányzatai is sok mindennel adósak maradnak. A könyvből nem derül ki, hogy a szerző maga érzi-e ezt vagy sem; mindenesetre a leírás-generálás válsága mutatkozik meg abban, hogy az összefoglaláson kívül alig vállalkozik másra, új következtetéseket csak módjával von le, s ahol ezt teszi, ott konklúziói tökéletesen a korábban megalapozott elméleti kereteken belül maradnak.

Kettős értéke ezért a könyvnek, hogy a tudomány egy állapotának sokatmondó dokumentuma, s hogy információban hallatlanul gazdag. Márpedig továbblépni csak az előzmények rendszeres feltárása után, az előzményekhez való viszony tisztázásával lehet.

Kálmán C. György

Wolfgang Stegmüller: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie 2 Bde. Stuttgart, 1975. Kröner, 730. és 566.

A szerző a müncheni egyetem filozófiai tan-
székének professzora. Könyve, amelyet egyetemi hallgatóknak és képzett laikusoknak ajánl, immár ötödik kiadásban jelenik meg, de először két kötetben. A korábbi kiadások anyagából ugyan elmaradt a filozófiai iskolák újjáélesztését célul kitűző irányzatok bemutatása: az újkantianusokról, a neotomistákról és az életfilozófiai iskolák képviselőiről most nem esik szó. Megmaradtak viszont Franz Brentano, Edmund Husserl, Max Scheler, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Nicolai Hartmann, Paul Häberlin, Robert Reininger, Rudolf Carnap és Ludwig Wittgenstein filozófiai

rendszerét . bemutató írások, az első kötetbe összegyűjtve. A második kötet pedig teljesen új tanulmányokat tartalmaz. Itt áttekintést ad a szerző a jelenkori nyelvfilozófia főbb iskoláiról: a generatív nyelvelméletről (bár Chomskyval már a negyedik kiadásban is foglalkozott Stegmüller), az univerzális grammatika elméletéről, amelyet Montague nevéhez köthetünk, valamint az Austin és Searle által képviselt beszéd-aktus elméletéről. Ezenkívül foglalkozik a fenomenológiai és a hemeneutikai irányzatokon, valamint a tudományelméleten belül mutatkozó fejlődés azonos irányba mutató mozzanataival Dagfinn Føllesdal és Georg Henrik von Wright munkássága nyomán. Stegmüller azúttal bevezeti olvasóját a filozófiai logikákba is – anélkül, hogy bizonyos technikai jellegű ismereteket előfeltételezne. A filozófiai logikák kiterjesztik a formális logikák azon kifejezéseinek körét, amelyekből egy összetett logikai kifejezés igazságértéke függ. Attól függően, hogy egy bizonyos logikai nyelv a formális logikákból ismert kifejezések sorát milyen új logikai kifejezésekkel bővíti, különböző filozófiai logikák jönnek létre. Stegmüller tárgyalja könyvében a modál-logikát, amely a 'szükséges' és a 'lehetséges' logikai kifejezésekkel bővül, a deontikus logikát, amely a 'meg van tiltva, hogy', 'elő van írva, hogy' logikai kifejezésekkel egészül ki, az episztémikus logikát, amely a 'tudja, hogy', 'hiszi, hogy' logikai kifejezésekkel rendelkezik még, a többértékű logikát, amely az igazságértékek számát növeli, az idő – (vagy temporális – illetve kronologikus) logikát, amely időoperátorokat vezet be, valamint a röviden nehezen jellemezhető nominalisztikus logikát, döntéslogikát és kvantumlogikát.

A továbbiakban megismerkedhetünk a tudományos világképet oly nagymértékben meghatározó két tényező: a kozmosz és az élet keletkezéséről és fejlődéséről szóló újabb elméletekkel. A második kötet T. S. Kuhn: The Structure of Scientific Revolutions c. könyvében megfogalmazott probléma tárgyalásával zárul. Az újszerűen felvetett és sok vitát kiváltóan megválaszolt kérdés: van-e és miben áll a tudomány fejlődése. A tudománytörténeti és tudományelméleti szempontból egyaránt fontos kérdés-feltételezés ismertetésén túl ezúttal a szerző megfogalmazza saját álláspontját is.

Mint rövid áttekintésünk is sugallja: a könyv címe többet ígér tartalmánál: a jelenkori főbb filozófiai áramlatok helyett csupán a huszadik század kiemelkedő német polgári filozófusait,

illetve a nyugat-európai és amerikai tudományos gondolkodás néhány jelentős területét ismerhetjük meg Stegmüller segítségével. A szerző tehát egyoldalú képet ad a jelenkori filozófiáról, de képét nehezen utolérhető pontossággal rajzolja meg. Írásmódja nélkülöz minden nehézkességet, stílusa példamutatóan világos. Mindig képes megragadni azt a kérdéskört, amelynek kirajzolódása az egyes filozófiai iskolákat és elméleteket életre hívta, rekonstruálni azt a gondolatmenetet, amelyben az érdeklődés középpontjába kerülő kérdések megválaszolást kerestek, érzékeltetni azokat a távutakat, amelyek a válaszkeresőnek kínáltak. Ezért mindazoknak, akik akár egyes irodalmi művek filozófiai hátterét kutatva, akár egyes irodalomtudományi irányzatok filozófiai, nyelvfilozófiai, logikai megalapozása iránt érdeklődve első bevezetést keresnek, figyelmükbe ajánlhatjuk a Kröner kiadó zsebkönyvsorozatában megjelent két kötetet – egyik, de nem egyetlen ismeretforrásként.

Bernáth Árpád

Heinrich F. Plett: *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance Studien zur englischen Philologie, neue Folge*. Bd. 18. Tübingen, 1975. Max Niemeyer Verlag, 222.

A bonni egyetemen 1969-ben megvédett doktori disszertáció a reneszánsz kori angol retorika és poétika történetét dolgozza fel. Műve elején a szerző részletes áttekintést ad a téma kutatástörténetéről. Módszertanilag Klaus Dockhorn retorikatörténeti munkásságához (főként Wordsworth und die rhetorische Tradition in England, Göttingen 1944.) csatlakozik, az ő eredményeinek továbbfejlesztésére törekszik akkor, amikor a retorikát dinamikus princípiumként fogja fel, nem pedig sematikus és merev szabályok gyűjteményként.

A könyv két legfontosabb fejezete az angliai retorika, ill. poétika XVI–XVII. századi helyzetét tekinti át. Az első angol nyelvű retorikakönyv (*The Arte or Crafte of Rhetoryke*, 1530 körül) szerzője, Leonard Cox még a skolasztikus dialektika hatása alatt állt. Thomas Wilson két évtizeddel későbbi kézikönyve (*Arte of Rhetorique*, 1553) sorolja fel először a cicerói retorikának mind az öt részét, s ő Melanchton hatására már világosan elkülöníti tárgyát a

logikától. Így nála a *docere-delectare-movere* hármas célkitűzéséből egyértelműen az utóbbira, a hallgatóság érzelmi megmozgatására helyeződik a hangsúly. A következő lépés – Thomas Farnaby: *Index rhetoricus* c. könyve – már a barokkba vezet.

Külön alfejezet foglalkozik az egyházi beszéd elméletével. Az egyetlen ilyen tárgyú, angol nyelvű könyv a XVI. században John Ludham munkája (*The Practice of preaching*, London 1577), de ez is fordítás, Andreas Hyperius latin művének áttüzetése. A protestáns szellemű kézikönyv sokban támaszkodik Erasmus: *Ecclesiastes* c. művére, amely viszont augustinusi nyomokon halad. Ezzel szemben az ellenreformáció prédikációelméletének megteremtője Ludovicus Granatensis spanyol dominikánus teológiaprofesszor, egyik jelentős továbbfejlesztője pedig a jezsuita Nicolaus Caussin. Az általuk képviselt irányvonallal és az ő hatásukkal szemben Angliában inkább Keckermann és Alsted hatása érződik, így többek között George Herbert XVII. század eleji könyvén (*A Priest to the Temple*), amelynek kulcsszavaként a szerző az egyszerűséget jelöli meg, ez a *sermo humilis* stílusideálja, ezt követi majd a puritanizmus prédikációelmélete.

Az *ars praedicandi* kézikönyveinek tárgyalásához hasonló módszerrel ad a szerző áttekintést a középkori retorika másik ágának, a levélírás művészetének (*ars dictaminis*) reneszánsz kori fejlődéséről is. A középkorban jórészt gyakorlati igényeket kielégítő levélírás főként Petrarca és az újra megtalált Cicero-levelek hatására vált magasabb esztétikai színvonalúvá, majd pedig Erasmus, Vives, Brandolinus, Lipsius és mások tollán a reneszánsz egyik reprezentatív műfajává. A legjelentősebb angol nyelvű mű e téren Angel Day: *The English Secreterie* (1586), amely részletesen tárgyalja a leveleknek négy típusba sorolt 30 fajtáját, valamint stílusbeli követelményeiket és szerkezeti felépítésüket. A szerző számba veszi azokat az elemeket, amelyek a levelekben az érzelmi megindítást szolgálják, de végül is úgy tűnik, ezek nagyon kevésbé érvényesülnek a meglehetősen merev szabályokat felölelő formakönyvben.

A poetikatörténeti fejezetből Sir Philip Sidney művének (*An Apology for Poetry*, 1583) elemzése emelkedik ki. Az angol humanista a „teach and delight” kettőssége mellett az érzelmi ráhatásnak is nagy jelentőséget tulajdonít a költészetben. Poetikája neoplatonista és arisztotelészi elemeket ötvöz egységbe, a görög filozófus retorikájából az *energeia* fogalmát veszi át, s e dinami-

kus tényezőnek tulajdonítja a szenvedélyek és érzelmek megmozgatásának képességét. A Sidneyt követő korszak elméletíróit részletesen már nem mutatja be Plett könyve, de a zenei metrika érzelmefelkeltő hatásáról George Puttenham és Samuel Daniel művei szolgáltatják a példaanyagot, ők már a manierista esztétika légkörében mozognak.

A könyv egy fejezete a retorika és poetika ikonográfiájával foglalkozik, s több illusztráció révén mutatja be a két diszciplína korabeli megjelenítéseit. A függelék az arisztotelészi retorika energia-fogalmához kapcsolódó kommentárokat veszi számba. Mindezek hasznosan egészítik ki a szerző gondolatmenetét, így végeredményben megállapítható, hogy Plett munkájában a reneszánsz kori irodalomelmélet kutatói világos, jól tagolt és számos új összefüggésre is rávilágító művet üdvözölhetnek.

Bitskey István

Hans-Ulrich Simon: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst Stuttgart, 1976. Metzler, 338.

A szecesszió, kivált az irodalmi szecesszió divatjának évtizede az irodalomtudományban legtöbbször fogalmi viták jegyében telt: ellenzői erőszakoltak és indokolatlannak ítélték egy újabb képzőművészeti kategória irodalmi és irodalomtörténeti átvételét, mivel kétségbe vonták, létezik-e egyáltalán a művészi formaalkotásnak olyan jelensége, vagy jelenségcsoportja, amelyik bármilyen tekintetben valóban különbözne a mintegy már kodifikált irányzatok anyagától, felfogásától vagy módszerétől; hívei viszont egyre kifinomultabb, ontologico-stilisztikai meghatározásokkal (ilyenfélekkel: „universale Wellenlinie”; „Flächenkunst” etc.) igyekeztek körülhatárolni és megnevezni magatartás és kifejezés feltételezett különleműségét.

Az újrafelfedezés egyébként igen tág körű divatjának lecsendesültével megváltoztak a frontvonalak: az utóbbi évek szecessziókutatása már kevésbé elvi formulákkal, inkább a vitatott kornak igen gazdag és sokféle elméleti és kritikai irodalmának, sőt akár szétszór, töredékes megnyilatkozásainak rendszeres feldolgozásával kíséri meg a jelenség – és így a terminus – realitását igazolni.

Hans-Ulrich Simon könyve jellegzetesen ez újabb kutatásáramlatnak a jegyében született. Be-

vezető fejezeteiben ugyan többet (– pontosan szólva: még többet –) ígér: a lélektani, szociológiai, művészetelméleti, stílustipológiai, stíluselemző, kultúrtörténeti és művészettörténeti aspektusok összességének bevonásával kívánja a képzőművészeti és az irodalmi alkotások, miként hangsúlyozza, nem „analóg”, hanem „homológ” voltát felmutatni. Ennek a magatartástotta igénynek azonban nem, illetve csak töredékesen felel meg; legfőként azért, mert bármennyire tág legyen is elemzéseinek anyaga, felölve egyedi műveket, kritikákat, ars poeticákat, kiáltványokat és vitacikkeket, határát, ismétlem, szigorúan a kortárs megnyilatkozásokra korlátozza, ez az anyag pedig kényszerűen túl esetleges és töredékes, hogysem csak általa akár a homológia központi kérdését, akár az összetett szempontrendszert elvi érvénnyel eldönteni vagy átfogni lehessen. Amit valóban nyújt azonban, az semmi esetre sem kevés, valamiféle átmenet a szövegkiadás és a monográfia között, s hála e rendkívül aprólékos munkával összeszedett, sokszor meggyőzően kommentált, és – amennyire tehette – a fenti szempontok szerint csoportosított és súlyozott idézetgyűjtemények, sokkal világosabban tekinthetjük át a kor művészi önértelmezésének legfőbb kategóriáit és legfőbb konfliktusait.

Rendszerét a legkényesebb ponton, a szecesszió, s egyáltalán az irányzat-fogalom korabeli felfogásánál kezdi, vagyis ama paradoxonnál, hogy a „célszerűség” és a „művészi érzékenység” elveinek legkövetkezetesebb hirdetői felfogásuk vagy éppen mozgalmuk legfontosabb jegyének épp az állandó változást ítélték, s ez elől még saját maguk művészetét és szervezeteit sem vonták ki; Hevesi például (– akit a könyv, sajnos, nem idéz –) miután nyolc évig egy személyben volt spiritus rectora, propagandistája és kritikusa, félreérthetetlen helyesséssel üdvözölte a bécsi szecesszió felbomlását.

Kettősség uralta azonban, fejtegeti és dokumentálja Simon, e tekintetben ismert ösvényen haladva, a szecesszió funkcióját, hatását is: az élet egészét áthatni vágyó popularitásnak és igazán jelentős termékei valóságos exkluzivitásának kettőssége. A könyv, nyíltan Sombart nyomán, ez ellentétet a modern piacgazdaság természetével kapcsolja össze, s egyik megnyilvánulását látatja benne a művészi alkotás kapitalista áruvá válásának, művész és közönség ekként támadó konfliktusainak.

A funkcionalitás fogalma tehát, amely, ahogy ezt egyaránt bősz és tanulságos idézetanyag dokumentálja, a kor esztétikai eszmélkedésének

föltétlenül egyik gócpontja, azért nyerhetett ilyen kivételes jelentőséget, mert interdiszciplinárisan kezelték. A fenti, tisztán szociológiai ellentétek mellett, általa és vele jelölték – és kívánták tisztázni – a művészet és nem-művészet (ill. szép és nem-szép) elmosódó szembenállásának művészetelméleti, s az egyre erőteljesebben absztrakt fogalmazásmódnak és a konkrét felhasználásra irányuló célzatnak, más szavakkal: a tiszta konstrukciónak és a néha már naphoz kötött gyakorlati rendeltetésnek – az egyedi alkotás keletkezését is, fogadtatását is meghatározó – dualitását.

Simon, az újabb német kutatásokra egyébként szintén jellemző módon, Walter Benjamin és valamennyire Bloch szellemében, a közvetlen szociológiai meghatározottságot tartja a leglényegesebbnek, ennek jegyében mintegy oksági összefüggésbe próbálja rendezni a Chandos-levél világ- és művészetszemléletét a tánc kultuszával, a plakátművészetrel, a kupléköltészettel (helyenként valósággal lettrista) szövegeivel, sőt a Warenlyriknek nevezett reklámszövegekkel is. Ez mindenesetre kérdéses kísérlet, már azért is, mert pl. az irodalmi alkotások műfaji válogatása szemet szűrőan egyoldalú, s nem is igen hihető, hogy a könyv célkitűzését, az iparművészeti jellegű megformálás „homológiáját” a képzőművészeti és az irodalmi alkotásokban csak vagy akár elsősorban ezekben a műfajokban kellene, vagy lenne érdemes bizonygatni. Úgy tetszik, a szerző a művészi alkotás áru-voltát túlzottan közvetlenül és mechanikusan fogta fel, kirekesztvén mindent – regényt, drámát, festményt stb. – ami nem azonnal kerül be a mindennapi élet vérkeringésébe. Holott éppen a kor esztétikai megnyilatkozásai, vitái és kategóriái bizonynyal nem csupán a félig-meddig másodlagos vagy peremműfajokra irányultak. Hogy azonban az ekként összegyűjtött anyag is figyelemreméltó, sőt bemutatásának szempontja is az, talán fölösleges hozzáfűzni.

Az eredetileg körvonalazott célkitűzéssel szemben két irányban is le kell tehát határolnunk Simon monográfiájának tárgyát: csak a kor megnyilvánulásaira épít, s meglehetősen szűk határu művészeti anyagon kísérli meg kiinduló tételeinek érvényét igazolni; ezen belül azonban anyaga fontos is, hasznos is, érdekes is.

Könyvén k utolsó harmada már hagyományosabb építésű. Ebben, nem kevésbé aprólékosan és nem kevésbé gazdagon, időnként remek meglátásokkal kommentálva (– egyet idéznék: a szecesszió horror vacui ihlette díszítmény- és változatokultuszáról szól –) a fogalom és általa az

irányzat további sorsát mutatja be a darmstadti-aktól a két világháború közötti korszakon át napjainkig. Ezek a fejezetek és a rövid lezáró Nominaldefinition, mely valamiféle táblázatba rendezi a szecesszió meghatározásának szempontjait és jegyeit, hosszú időre feleslegessé tesznek mindenemű hasonló tárgyú dokumentációt és kutatási beszámolót.

Pór Péter

E. K. Grotegut – G. F. Leneaux: Das Zeitalter der Aufklärung Bern und München, 1974, Francke Verlag, 76.

A kötet egy speciális szempontú bibliográfia. A már ismert kiadói vállalkozás, a Handbuch der deutschen Literaturgeschichte (Zweite Abteilung) Bibliographien sorozatának 6. kötete. Két részből áll. Az I. rész tizenöt fejezetből épül fel, köztük kultúrtörténeti, irodalom- és eszméletörténeti, esztétikai-poetikai-irodalomelméleti és kritikai, összehasonlító és műfaji fejezetekre oszló bibliográfiai anyag. A II. rész mintegy százharminc szerzőre vonatkozó bibliográfiát rendszerez; szembe-tűnően terjedelmes szakirodalommal Lessing emelkedik ki, majd harmad- s negyedarányban Wieland és Klopstock, s még kisebb mértékben Leibnitz, Gottsched, Gellert, Lichtenberg stb. következnek. Az arányok a kutatás intenzitását is érzékeltetik.

A nemzetközi méretekben terjedő felvilágosodás-kutatás föllendülése a germanisztikában is tapasztalható, állapítják meg a bibliográfia összeállítói. A „német irodalomtudomány”-ban megújult a korszak önállósítására irányuló kutatás, ami komoly eredménynek könyvelhető el. Mert – hangsúlyozza az elvi bevezető – a modern germanisztikának volt, s maradt a feladata, hogy megtisztítsa a felvilágosodás korának irodalomtudományi képét a késő romantikus egyoldalúság előítéleteitől. A régi vitát felújító állásfoglalás jegyében készült válogatott bibliográfia, a németországi irodalmi felvilágosodás szakirodalmának összeállítása, a szükséges ártértékelést és helyreigazítást hivatott szolgálni. A válogatás és szerkesztés kérdése ezáltal elvi jelentőségűvé válik. A válogató szándék eleve meghatározza a bibliográfia jellegét, s a szerzők is tisztában vannak azzal, hogy nincs olyan válogatott bibliográfia, amely csak megközelítőleg is érzékeltetné a teljességet. Ez teljes mértékben áll erre a kézikönyvszerűen használható kötetre is, hiszen folyton növekvő termés került megrostálásra.

A kötet célkitűzése szerint a hangsúlyt a háború utáni kutatások bibliográfiai rendszerezésére helyezi, a korábbiakról csak olyan esetekben nem történik említés, amikor a régebbi eredményeket az újabb kutatások magukba foglalják. Az 1945 utáni hangsúlyosabb időszak bizonyos folytonossággal vezet a hetvenes évekig. Ami a bibliográfia időhatárát illeti, a barokk korszakkal végződik, míg a Strum und Drang és az ún. Göttinger Hainbund már a goethei időszakhoz kapcsolódik; a keresztveződések természetesen számításba kellett venni. A forrásjegyzékhez tartozik, hogy publikálatlan disszertációkat a szerzők s szerkesztők csak részben vettek figyelembe. Nem germanistaként annyit jegyezni meg, hogy ismereteink szerint az értékes bibliográfiai gyűjtés és válogatás mintha nem vette volna eléggé figyelembe a legutóbbi évtizedek közép-európai marxista germanisztikai felvilágosodás-kutatás eredményeit.

Hopp Lajos

Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* Stuttgart, 1976. Kröners Taschenausgabe, Band 301, XVI + 807.

E. Frenzel hasznos kézikönyve, a *Stoffe der Weltliteratur* után újabb kis lexikkal gazdagította az összehasonlító irodalomtudományt, címe szerint: a költészettörténeti hosszmetsetek lexikonával. A költészet szó itt a költői műfajok legtágabb értelmében veendő, kiterjed voltaképpen az irodalom egészére, sőt a zenés műfajokra is. A hosszmetset megelőléssel kevesebbet kezdhetünk, a címben szereplő „motívum” körülhatárolhatóbb fogalom. Végső soron épp az első mű „Stoff” szavával szembeállítva domborodik ki a lényege. Az „anyag”, a „téma”, a „történet” – mondja bevezetőjében a szerző – többé-kevésbé szilárdan kapcsolódik nevekhez (személyekhez) vagy eseményekhez; talán hozzátehetjük: helyekhez is. Például az ószövetségi József neve – csak a Biblia ismerői előtt is – azonnal történetek sorát idézi föl; ezek közül kiválasztható, mondjuk, a „József és testvérei” vagy „József és Putifárné”. Ezeknek azután variálható, motíválható, mégis többé-kevésbé épp a történettől megszabott mesemenete van. A motívum más: egyszerűbb, ősbib, anónim, időhöz helyhez nem, vagy csak alig köthető elem – Max Lüthi meghatározása szerint: „az elbeszélés legkisebb eleme, amely még fönmaradásra képes (tág értelemben vett)

irodalmi hagyományban”. A motívum voltaképpen irodalmon kívül is létező alaphelyzet vagy -viszony, olykor egy, többnyire azonban több személy magatartásának, cselekvésének, egymáshoz való viszonyának meghatározója. A tárgyat bizonyos korokban – más-más mondanivalóval fölruházva – ismételten földolgozzák; a motívum a tárgyon belül többnyire ugyanabban a funkcióban mindig adva van, illetőleg ugyanaz a motívum a tárgyak egész sorában jelen lehet. Az egyes motívumoknak sokszor már a megfogalmazása is elárulja, hogy szituációt teremtenek, feszültséggel töltődtek föl, mely cselekmény elindítására képes (pl. az önfeláldozó kurtizán motívuma). Ezt lényeges hangsúlyozni, mert amit Frenzel hol „Zug”-nak, hol „Partikel”-nek nevez, lényeges színező eleme ugyan a motívumnak, s így az irodalmi alkotásnak is, de mert éppen szituációteremtő ereje, lelki-szellemi feszültsége hiányzik, nem lehet együvé sorolni a tárgyalta motívum-anyaggal. Motívum például az apja halálát megbosszuló fiú, amely Hamlet történetében konkrét meseszövés során ölt testet; de az, hogy Hamlet kedvét leli a vándorszínészek játékában, ill. ezt fölhasználja a gyilkosok leleplezésére, már kevesebb a motívumnál. Ez nem jelenti azt, hogy éles határ húzódna e kategóriák között: ami az egyik esetben tárgy, a másik mű esetében motívum lehet, s harmadik megjelenésekor csupán színező elem.

E fogalmi körülhatárolás segítségével a szerzőnek sikerült a lexikonba foglalandó motívumok számát meglehetősen kis számúra csökkentenie. Míg előző művében csaknem háromszáz tárgyat, témát dolgozott fel, ez a lexikon alig több, mint félszáz kidolgozott címszó tartalmaz. (Természetesen olyan motívumokat, amelyeknek periférikus a jelentősége a világirodalom szempontjából, vagy amelyekből hiányzik az a bizonyos feszítőerő, nem vett tekintetbe; nem tartotta feladatának a monda, a népmese és népdal motívumkincseinek feldolgozását, amennyiben ezek nem törik át a folklór határait; ugyancsak le kellett mondania az irreveláns változatok bemutatásáról.) Módszertanilag fontos még kiemelni azt az eljárást – maga is föl hívja rá a figyelmet –, hogy ha egy motívum szorosan összefonódik a történettel, előnyben részesítette az időrendi tárgyalást; amelyik motívumnak viszont sok önálló változata figyelhető meg, ezek együvé csoportosítására helyezte a súlyt. Vannak esetek – ez a dolog természetéből következik –, amikor a kétféle tárgyalásmód keveredik, keresztezi egymást. Fontosnak tartotta azonban minden esetben azt,

hogy a motívumot mindig konkrét történetbe beágyazottan tárgyalja, így mutatva rá arra a megbonthatatlan lényegi egységre, amely a műalkotás egységességének jellemzője és záloga.

Ezek után leghasznosabb lesz talán föl sorolnunk a kis lexikon címszavait (eredeti sorrendjükből), hogy ki-kí már ismertetésünkéből megtudhassa, mit keressen benne, mit ne. Ezek: a szerelmes öreg, amazonok, Arkádia, az okos szolga, a koldus, vérbosszú, az ellenségeskedő testvérek, alterego, párbaj, remete, az idegenből hazavitt bálvány, az eltaszított feleség, nőrablás és erőszak, kérők próbája, a barátság igazolása, a megsértett hitvesi hűség, a megrágalmazott hitves, a föl nem ismert ellenfél, arany- és pénzsóvárság, a földre látogató istenség, istenítélet, a fölszarvazott férj, hazatérés, az ismeretlen származás, a megszegyenült uralkodó, a szélhámos, élet a hön vágyott vagy az elátkozott szigeten, vérfertőzés, szüzességi fogadalom, az önzetlen kurtizán, titkos szerelmi viszony, a származás okozta szerelmi konfliktus, vértanú, egy férfi két nő között, a mesterséges ember, az embergyűlölő, a békétlen, a bölcs bolond, vetélytársi viszony, a becsületes rabló, a lázadó, a gézengúz, a különc, a játékos, az ördöggel cimboráló, zsarnokság és zsarnokgyilkosság, alvilágjárás, apa és fiú konfliktusa, az apa föl kutatása, csábító és elcsábított, a csábító démon, az áruló, jóslat – vízió – álomlátás és végül a nemeslelkű vadember. – Látjuk, ezek az ún. motívumok hol jellemeket vagy típusokat, hol alapvető emberi helyzeteket vagy viszonyokat jellemeznek, s csakugyan számtalan változatban ott vannak az ember társadalmi létének, rendeződésének, az ezt megjelenítő művészeti alkotásoknak, sőt az emberi érzéseknek, gondolatoknak és magatartásoknak a mélyén is. E. Frenzel rövid, átlagosan tizenöt lapra terjedő áttekintő elemzése hasznos kalauznak bizonyulnak a világirodalom motívumkincsének gazdag tárházában.

Boronkai Iván

Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik Hg. von Gerard Koziellek. Tübingen, 1977. Max Niemeyer Verlag, 186.

A Gotthard Wunberg által szerkesztett jó hírű Deutsche Texte sorozat 47. darabja azt mutatja be: hogy tette a maga ideológiai és művészi beállítottságának megfelelően a német romantika a német középkor irodalmát eszmerendszere és általán-

ban a német irodalom részévé. Pontosabban szólva, a Ludwig Tieck-től Ludwig Uhlandig ívelő német romantika a XVIII. század közepén fölfeledezett, de valójában csak a XIX. század elejétől a középpontba került német középkori irodalmát olyképpen „recipálta”, mint az irodalmi tudat építéséhez nélkülözhetetlenül szükséges építőanyagot; mint az öntörvényű nemzeti irodalom alapjául szolgáló előzményt.

A kötet szerencsés fölépítése lehetővé teszi, hogy e „középkor-recepcióról” kialakult vélekedéseket és az eredeti írásokat szembeállíthassuk. A tüzetes forráskutatásról tanuskodó bevezetőt a wrocławai germanista, Gerard Koziellek írta, s ugyancsak ő válogatta a német romantikusok idevonatkozó tanulmányait (tanulmányrészleteit), nevezetesen Ludwig Tieckét, August Wilhelm Schlegelét, Ludwig Achim von Arnimét, Joseph Görresét, Wilhelm Grimmét, Jacob Grimmét, Ludwig Uhlandét. A jobb tájékoztatás kedvéért, a válogató forrás- és bibliográfiájegyzéket közöl, amelyből a hét német romantikus e tárgyba vágó értekezéseit és a róluk szóló irodalmat egyaránt föl lehetjük. A kiadást, az elrendezést és jórészt a bevezetőt csak a legnagyobb elismeréssel emlegethetjük. Nemcsak a germanisták tábora látja ennek a válogatásnak a hasznát, hanem pl. a Kelet-Európa-kutatás is. Egyrészt a német irodalommal bizonyos vonatkozásokban párhuzamosan futó kelet-európai irodalmi gondolkodás is hasonló problémákkal küszködött a jelzett időszakban. Másrészt az újabb kutatás egyre pontosabban tárja föl a Schlegelek és a Grimmek jelenlétét a kelet-európai népiesség történetében. Ahogy Tieck a német Minnelied sajátosságait körvonalazza, vagy Schlegel a német mitológia nyomait keresi a Nibelung-regében; ahogy Armin a régi német népdalokat elemzi, vagy Görres a régi német népkönyvekben megbúvó hasznosítható tartalmat nyomozza, közvetve vagy közvetlenül egyként visszhangzik a magyar vagy pl. a szlovén igyekezetben, a hajdani nemzeti-népi eposz föl kutatásában, a népmesegyűjtésben.

Koziellek bevezetője szigorúan tárgyyszerű, s bár lengyel párhuzamokat, „hatásokat” könnyen talál, dicséretes önfegyelmével ezekre nem tér ki. A bevezetőből egyetlen gondolatot emelnénk ki. Szerinte a német romantika középkor-recepciója restaurációs tendenciából indul ki. Ezt a tendenciát azonban hiba volna egyértelműen negatívan értékelnünk. A középkori császárság – folytatja Koziellek – a romantikusok számára a despotizmussá fajult abszolutizmus ellenpárja. Ugyanakkor szemléletük ahistorikusnak bizo-

nyult, a középkori államban élő-lüktető organizmust láttak, s nem vették észre a minden társadalmi osztályt szembefordító antagonizmust. Tisz-tán esztétikai nézőpontjuk nem tette lehetővé, hogy a szociális helyzetnek figyelmet szenteljenek, csak az emberi képességek egyetemes harmóniáját vették észre. Kozietek a továbbiakban Novalis *A kereszténység vagy Európa* c. programcikkével példálózik. Amit Kozietek mond, nehéz vitatni; bár árnyalni lehetne. Friedrich Schlegel mást várt a Habsburgoktól, mint amit kapott. 1808-ban nem azért költözött Bécsbe, s nem azért lett a katolikus restauráció harcosa, hogy az osztrák bürokrataállam hivatalnoka legyen. Törekvései V. Károly életének megírására, mutatják szándékait. Más kérdés, hogy a német romantikusok e csoportja ellenutópiájukkal – bármily értékes költői életművet hoztak is létre – csak egy bizonyos ideig tarthatták állásaikat. Csalódásaik, kétségeik életművükben tükröződnek, s a század 30-as, 40-es éveiben már anakronisztikusan hatnak, joggal éri őket állandóan Heine ironiája. Hatásuk, jelentőségük elsősorban a Goethe-koron belül marad, azaz tevékenységük nem terjed tovább Goethe halálzási évszámánál, akkor már készülődik Heine, majd készülődik az ifjú Németország is lassan-lassan. Viszont az 1800-as, 1810-es években a német irodalomban jelentős szerep jut nekik osztályrészül.

Működésük egyik fontos szektora a középkor-recepció. Am itt azt is hangsúlyoznunk kell, hogy nem az egyetlen jelentős szektor.

A kötet válogatásával, tárgyilagos bevezetőjével (melyből megtudjuk a legfontosabb adatokat) hasznos eligazító. A német irodalmi gondolkodás és a tudománytörténet egy fontos fejezetét segít pontosabban látni.

Fried István

Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag. Hrg. von Wolfdietrich Rasch, Hans Geulen und Klaus Haberkamm Bern und München, 1972. Francke Verlag, 638.

Europäischen Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung. Hrg. von Gerhardt Hoffmeister Günther Weydt in Verehrung. Bern und München, 1973. Francke Verlag, 487.

A két vaskos tanulmánykötetet nemcsak a tematika közelsége, hanem a megjelenés alkalma is összekapcsolja. Mindkét könyv a 65 éves Gün-

ther Weydt professzort, a XVII–XVIII. századi német irodalom és művelődés jeles kutatóját köszönti, azt a tudóst, aki tanítványok és munkatársak egész sorába oltotta be a német barokk irodalom iránti érdeklődést és kutatási kedvet. Weydt professzor munkássága a középkori Minnesangtól kezdve Goethén át Gottfried Kellerig a germanisztikának számos területére kiterjed, érdeklődésének középpontjában azonban kétségkívül a XVII. század, s ezen belül is Grimmelshausen életműve áll. Ezt jelzi a *Simplicissimus* írójának szentelt nemrég megjelent monográfiája (Stuttgart, 1971), Grimmelshausen-tanulmányait tartalmazó kötete (*Nachahmung und Schöpfung im Barock*, Bern–München 1968), egy *Simplicissimus*-kiadása (Darmstadt 1969), valamint számos cikke és tanulmánya, amelyeket a *Rezeption und Produktion*... című kötet végén található Weydt-bibliográfia pontosan előszámlál.

Mindezeket figyelembe véve érthető, hogy mindkét jubileumi tanulmánygyűjteményben jelentős teret kapnak a Weydt-professzor tanítványai által írott, Grimmelshausennel foglalkozó írások. Közülük különösen a *Simplicissimus* realizmusának oly sokat vizsgált és vitatott problémájáról szóló dolgozat – Rolf Tarot munkája – érdemel figyelmet, amely a másfél évszázada folyó Grimmelshausen-kutatást új szempontokkal gazdagítja. Tarot szerint a mű realizmusának vizsgálatában helytelen az önéletrajzi elemek kimutatására szorítkozni, mert – noha ilyenek bőven akadnak – a realista ábrázolási mód ezektől függetlenül érvényesül. Sokkal inkább az író valóság-szemléletében, az anyag sűrítésében, jól irányított koncentrációjában, a költött cselekményrészleteknek is realisztikus szemléletű előadásában nyilvánul meg a *Simplicissimus Teutsch* művészi realizmusa.

Több tanulmány szól az egyik leginkább reprezentáns német barokk költőtől, Hoffmannswaldauról is. Mind terjedelmével, mind a téma fontosságával kiemelkedik közülük F. G. Sieveke munkája, amely a Hősök leveleit (*Heldenbriefe*) vizsgálja, s az ornamentális elemekkel túlszűfolt, fiktív verses levelek létrejöttében az *imitatio*, ill. az *aemulatio* szerepét vizsgálja. Végeredményben meggyőzően bizonyítja, hogy a második sziléziai iskola e kiemelkedő képviselője nem az antik minták pusztá utánzásának, hanem az azokkal való versengésnek jegyében alkot.

Az összesen 28 tanulmányt magába foglaló kötetben olvashatunk ezen kívül Melissus-Schede zsoldtárfordítói tevékenységéről, Weckherlin költészetéről, Paul Fleming egy versének barokk saját-

ságairól, Philipp von Zesen intellektuális verseiről Johann Saubert emblemikus prédikációstílusáról, Vergilius utóéletéről a német barokkban, Sigmund von Birken Ars poeticájáról, Lohenstein Arminiusáról, a XVIII. századi, korai felvilágosodás hatásáról a német irodalomban, valamint számos dolgozatot a XVI–XVII. századi német nyelvű irodalom egyes részletekéiről. A több ábrával és metszettel díszített kötet így nem csupán méltó tisztelgés Weydt professzor munkássága előtt, hanem egyben a német barokk-kutatás különböző irányainak és új eredményeinek színes körképe is.

Az Europäische Tradition . . . című kötet 22 dolgozata három nagy csoportra oszlik. Az elsőt a XVII. századi német líráról szólók alkotják. Két dolgozat is értékes elemzést ad Opitz szonett-költészetéről, legfeljebb azt hiányolhatjuk, hogy egyik sem veszi eléggé figyelembe Opitz alkotásainak reneszánsz gyökereit, így a kétségkívül meglevő barokk vonások kissé túlhangsúlyozódnak. Janis Little Gellinek a német költő szerelmi szonettjeit a Ronsardéval veti össze, s a kettőjük között mutatkozó különbségek alapján arra a következtetésre jut, hogy a nyelvi formák manieristikus vonásai miatt Opitz sokkal közelebb áll a barokkhoz, mint a még reneszánsz stílusban író francia kortárs. Az imponáló alaposágú nyelvi összevetés kiváló filológiai teljesítmény, de a végeredmény csak akkor lehet meggyőző, ha az életművek egészét állítjuk egymás mellé. S ha ezt tesszük, akkor már aligha juthatunk oly egyértelműen a fenti eredményre.

A további dolgozatok közül nemcsak a német, hanem az európai barokk-kutatás számára is tanulságos a Weckherlin stílusát vizsgáló, amely a német költő manierista vonásaira irányítja a figyelmet, valamint a tanulmányok második csoportjában, a barokk színházról szólók között, a pietizmusnak a barokk opera kialakulására tett hatását elemző (John D. Lindberg). Ugyanebben a fejezetben kapcsolattörténeti témát dolgoz fel Stefan Grunwald amerikai germanista írása, amely Molière-nek a német polgári vígjátékíró Christian Reuter dramaturgiájára gyakorolt hatását méri le.

A tanulmányok harmadik csoportja jórészt prózai alkotásokat vizsgál, de számos általános érvényű dolgozat is itt kapott helyet. A nagyrészt amerikai kutatók mellett itt található E. M. Szarota varsói professzornő munkája, amely Battista Guarini művének, a *Pastor Fidonak* német fordításait és európai utóéletét vizsgálja, felhasználva közben a mű angol és francia áttü-

sének tanulságait is. Több szerző a kor európai irodalmának egyik általános érvényű kérdésére, a protestáns barokk helyzetére és sajátosságaira irányítja a figyelmet, hisz a stílus legtipikusabb német képviselői többnyire a reformáció követői voltak.

A két kötet összesen félszáz dolgozatának valamennyi figyelmet érdemlő eredményére jelen recenzió keretei között lehetetlen lenne kitérni, az viszont egyértelműen megállapítható, hogy Weydt professzort köszöntő kötetek nemcsak a germanisztikát, hanem az európai barokk-kutatást is előbbre vitték, új részeredmények sorával gyarapították.

Bitskey István

Arbeiten zur deutschen Philologie X. Debrecen, 1976. A Kossuth Lajos Tudományegyetem Német Tanszékének kiadványai, 135.

A Némédi Lajos szerkesztette kötet bevezető tanulmánya (*Rufnamen in den deutschen Städten der Slowakei im ausgehenden Mittelalter*) visszanyúl a középkorba: Gárdonyi Sándor 1380 és 1450 között élt másfél ezer pozsonyi, nagyszombati, besztercebányai és körmöcbányai német lakos 132 keresztnévét vizsgálja eredetük és gyakoriságuk szempontjából. Wilhelm Bondzio dolgozata (*Reformation und Revolution in der Sprache Martin Luthers und Thomas Müntzers*) a reformátor és bibliafordító Luther mellett a thüringiai parasztfelkelés papi vezérének, Thomas Müntzernek a munkásságát és érdemeit vonja párhuzamba a német nyelv fejlődése szempontjából. Az ipari forradalommal együtt járó új társadalmi, technikai, közlekedési, művelődési és politikai jelenségek új szavakat hoztak a német nyelvbe is. Hans-Joachim Gernentz *Zur Einwirkung der kapitalistischen Entwicklung auf die deutsche Sprache in der Zeit seit 1830* c. cikkében az új szókincs keletkezését világítja meg a Mietskaserne, Güterwagen, D-Zug, Tender, Viadukt, Lokomotive, Ampere, Volt, Ohm, röntgenisierren, Mercedes, Parlament, Demokratie, Kapitalismus, Sozialismus, Klassenkampf és seregnyi társuk példájával. Kocsány Piroska 246 jelzős kifejezést emelt ki Kazinczy Ferenc Gessner-fordításából, az *Ábel halála* c. regény első fejezetéből (*Adjektiv- und Partizipialtribute in Kazinczys Gessner-Übersetzung „Der Tod Abels“*), s ezeket elemzi a műfordítás elméletének korszerű ismeretével a nyelvi jelenségek biztos megítélésével, magkapó egyéni

stiliztikai eszközeivel, méltóképpen mutatva be egy elfelejtett fordításon Kazinczy alkotó nyelv-művésztét. Mádl Antal tanulmánya, *Die gefährdete Demokratie und ihr Dichter. Thomas Mann zwischen dem Zauberberg und dem Joseph-Roman a Varázshegy és a József-tetralógia* írójának a fasizmussal vívott két évtizedes küzdelmét és politikai világnézetének kialakulását vázolja. Az NDK irodalomtudományi folyóiratait évek óta rendkívüli mértékben foglalkoztatja az a probléma, hogy a szocializmus miképp ítélje meg és használja fel azt a klasszikus kulturális örökséget, amelyet a korábbi századok hoztak létre. Manfred Haiduk ismerteti Marx, Engels, Lenin felfogását erről a kérdéssel, s azt, hogy a gyakorlatban mi történt ezen a téren a proletkult hatására, továbbá Brecht, Langhoff, Peter Hacks, Peter Weiss művei és adaptációi révén (*Aspekte der Erbe-Rezeption und -Adaption*). A magyar és osztrák irodalmi kapcsolatok és kölcsönhatások ismert kutatója, Berczik Árpád *Lenaus und Petőfis Beziehungen im Spiegel der ersten Untersuchungen* c. dolgozatában Pándi Pál és Ferdinand Laban Petőfi-tanulmányaiból kiindulva kétnyelvű versidézetekkel mutatja be, milyen hatással volt Lenau Petőfire, s ennek ellenére miben mutatkozik meg Petőfi eredetisége. A debreceni tanulmánykötet kisebb cikkei közül meg kell említeni Kiséry Pálét (*Über die ersten Duineser Elegien*), amely a hermetikus líra tulajdonságait veszi szemügyre Rainer Maria Rilke első *Duinói elégiáiban*; és Varga Istvánét, amely Kosztolányi és Th. Mann kapcsolatához szolgál újabb adalékkal: *Zu den Beziehungen von Thomas Mann und Dezső Kosztolányi*. A könyvismertetések közül ki kell említeni Beke Katalin tanulmányának beillő recenzióját: *Beiträge zur Volkskunde der Ungerndeutschen*, amely részletesen bemutatja a magyarországi németek történetével, néprajzával, nyelvi és művelődési kérdéseivel foglalkozó kiadványt.

Szondi Béla

Heinrich Böll. Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen. Hrsg. v. Hanno Beth Kronberg/Ts., 1975. Scriptor Verlag, XI, 214.

Heinrich Böll műveit irodalomtörténeti igényességgel és monografikus mélységgel többnyire az NSZK határain kívül élő germanisták vizsgálják. (Az idevonatkozó adatokat lásd az első Böll-kutatásba bevezető könyvben, amelynek szerzője szintén külföldi: az Egyesült Államok egyik egye-

temén tanít: Nägele, Rainer: *Heinrich Böll. Einführung in das Werk und in die Forschung* Frankfurt/M., 1976, Athenäum Verlag.) Az ismertető Bevezetés szerkesztője sem germanista: a nyugat-berlini egyetem publicisztikai tanszékén dolgozik, hasonlóan a kötet több munkatársához. Az NSZK-germanisták nem törlesztették adósságukat, de létrejött egy könyv, amely Böllt elsősorban nem mint elbeszélőt, mint regényírókat elemzi, hanem bevonja vizsgálódásaiba az esszéistát, a publicistát, a szónokot, az interjúalanyt, és kritika tárgyává teszi a Böllről szóló irodalom egyik sajátos válfaját: a tankönyvek és tanári segédkönyvek Böll-képét.

Ute Burbach, Gerhard Kothy, Egbert Schmidt és Regina Schulz közösen állítottak össze egy Böll-breviáriumot, amelyet az elrendezés szempontjaira és az összekötő szövegre való tekintettel Eine biographische Skizze címmel láttak el, összegyűjtve Böll kijelentéseit életéről, íróvá válásáról, a Hitler-fasizmusról, az egyházról, a kapitalizmus 1945 utáni restaurációjáról, a politikai pártokról, a társadalmi fejlődés lehetséges alternatíváiról és az író hivatásáról. (A Böll életrajza iránt érdeklődő több információt kap Christine Gabriel Hoffmann-nak stílusát tekintve az ifjúság számára írt könyvéből: Heinrich Böll. Hamburg, 1977. Cecilie Dressler Verlag.) Peter Schütt, aki egy Böll-idézetet választ címül (Ich habe eine Hoffnung, eine hartnäckige Hoffnung), marxista alapról értékeli Böll társadalompolitikai nézeteit, figyelembe véve azt a közeget is, amelyben ezek a nézetek elsősorban hatnak. Véleménye szerint Böll a kommunista eszmékkel sok tekintetben rokonítható keresztény humanizmus képviselője, aki elvi szigorúsága következtében kívül marad minden nyugatnémet politikai párton, de aki épp ezért integráló erővé válhat a fejlettebb demokráciáért, a szocializmusért küzdők között. Karin Huffzky a Böll-regényekben megrajzolt férfi–nő képet vizsgálja és értékeli a női emancipációért küzdő mozgalom sajátos szemszögéből. Bár felfegyverezte magát a marxizmus klasszikusainak néhány idézetével is, képtelen többre, mint néhány felület, Böll megértését csak zavaró megállapításra.

Hanno Beth Trauer zu dritt und mehreren c. tanulmánya már a Text und Kritik Böll-számbában (1972. H. 33) is megjelent. A szerző Peter Schütthöz hasonlóan Böll pártokon kívül állását hangsúlyozza, elutasítva a balról (R. Raddatz) és a szociáldemokrácia (G. Gaus) felől jövő kritikát, mely szerint ez a kívülállás lemondás a társadalom megváltoztatásáért folyó küzdelemben való részvé-

tekről. Beth megállapítja, hogy Böll konzekven-
sebben és hatékonyabban képviseli elveit, mint
kritikusai. A hatékonyság egyik tényezőjét Harry
Pross abban látja, hogy Böll mestere az esszének;
kijelentését azonban példákkal, nem érvekkel
támasztja alá. Ebben a tanulmányban Böll esszéi-
nek formai sajátosságairól, jellemző tematikájá-
ról, konkrét társadalmi funkciójáról nem esik szó,
helyett Böll ürügyén a műfaj Montaigne-től és
Bacontól számított kezdete óta meglevő jellem-
zőinek rendkívül általános leírását kapjuk. Herman
Glaser, aki tanulmányában Böll Aufsätze, Kriti-
ken, Reden (1967) és a Neue politische und lite-
rarische Schriften (1973) c. kötetében megjelent
írásait elemzi, ugyancsak mesternek tekinti Böllt,
csak hogy „a másodrangú próza mesterének”. Szi-
gorú ítéletét idézetekkel támasztja alá, melyek
számára arról tanúskodnak, hogy Böll akkor jó,
ha leír, elbeszél, egy helyzetet ragad meg, a gon-
dolatosság azonban nem erőssége. Glaser ízlésen
alapuló kritikája meggyőzőbb lenne, ha tisztázni
tudná a nehéz kérdést: mi a teoretikus gondolko-
dás meglétének vagy hiányának szerepe az írói
teljesítmény megítélésénél.

Hanno Bethnek a kötet számára írt tanulmá-
nya Böll Die verlorene Ehre der Katharina Blum
c. elbeszélését elemzi, megmutatva, hogy a Böll
által ábrázolt, és az NSZK-sajtó gyakorlatától
nem idegen hírlapírói fogások hol sértik meg az
NSZK-ban érvényes sajtótörvényt, az általánosan
elfogadott sajtóetikát.

Bernd Balzer tanulmánya (Humanität als äs-
thetisches Prinzip) a regényíróról kíván képet ad-
ni. A szerző helyesen látja meg, hogy a regények-
ben az egyén és az intézmény konfliktusaként
tematizálódik Böll humanizmusa, amelynek vallá-
sos vonásai nem szükségszerűek, s ezért végelem-
zésben nem is egyedül jellemzőek. Mindenféle
intézmény Böll számára erőszak szerv, az egyén
boldogulását megakadályozni kívánó hatalom.
Hanno Beth a kötethez írt előszavában megál-
lapítja, hogy Balzer meglátása minden további nél-
kül kiterjeszthető az elbeszélésekre – kár, hogy
sem ő, sem a többi tanulmányíró nem mutat rá,
hogy az egész életműre is: innét lehetne megérte-
ni azt, amit más tanulmányírók csak konstata-
tak: Böll érzékeny reagálását az erőszak minden
formájával szemben, szembehelyezkedését az
állammal, politikai pártokkal, hatalmi csoportosú-
lásokkal; innét érthető meg „makacs bizakodása”
az állam elhalását programjába felvevő szocializ-
musban.

Ugyanakkor a Balzer által megrajzolt Böll-kép
az Ansichten eines Clowns és a Gruppenbild mit

Dame írójának képe. (A szóban forgó tanulmány
az előbbi regényt tárgyalja részletesebben, az
utóbbi elemzést a Scriptor-kötettel nagyjából
egy időben megjelenő Die subversive Madonna.
Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls. Hrsg. v.
Renate Matthaei. Köln, 1975. Kiepenheuer &
Witsch. c. munkában megjelenő tanulmánya ad-
ja.) Ezért a pályakép, amit a regényíró Böllről
Balzer – elsősorban a rostocki germanista H. J.
Bernhard monográfiájára (Die Romane Heinrich
Bölls. 2. Aufl. Berlin, 1973) támaszkodva – ad,
nem teljesen kielégítő, mert elsikkad benne az író
világképét letisztító, a regények, elbeszélések,
esszék és publicisztikai írások egymásutániságá-
ban egyre jobban érvényre jutó, majd először az
Ansichten eines Clownsban középpontba kerülő
felismerés, hogy az egyház, a fiatal Böll remény-
sége, nem ellenerő az állammal, az elidegenedett
intézményekkel szemben, mert az egyház intéz-
ménye is erőszak szerv.

A tanulmányokat Böll-bibliográfia követi,
amelyet Thomas B. Schumann állított össze. A
válogatás figyelembe veszi, hogy az 1971 végéig
megjelent írások adatai könnyen elérhetők a Wer-
ner Lenging szerkesztette – s egyébként új kiadás
előtt álló – zsebkönyvben. (Der Schriftsteller
Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer
Abriss. München, 1972. dtv 530.) Ezért csak az
1972–74-ig terjedő időszakot illetően tartalmaz-
za a megközelítően teljes Böll-irodalmat.

Összegezve véleményünket: az igen eltérő
színvonalú, módszerű tanulmányokat összegyűjtő
kötet úttörő érdemeit szerzett azért, hogy
Böll irodalmi és publicisztikai írásait egyformán
fontosnak és egyenrangúnak tekinti. Helyeselhető,
hogy az eddigi Böll-irodalom hiányosságát pótlan-
dó, a hangsúlyt az utóbbira helyezi. Viszont saj-
nálatos, hogy csak a szerkesztés helyezi a publi-
cisztikát a regények kontextusába: a tanulmá-
nyok formai jegyek alapján részekre bontják Böll
sokműfajú, de lényegét tekintve egységes és mé-
lyebben csak ebben az egységben megérthető
életművét.

Bernáth Árpád

George Perkins (coll., ed.): *The Theory of the
American Novel* San Francisco–New York–
Chicago, 1970. Holt, Rinehart and Winston,
xlili + 475.

A Helikon 1976/2–3. számában már írtunk
egy szöveggyűjteményről (O. Sigworth szerkesz-
tette), amely ugyancsak a Rinehart Editions ol-

csó, népszerű paperback-sorozatában jelent meg. George Perkins antológiája is haszonnal forgatható, érdekes kötet, különösen azok számára, akik az amerikai regény „írói esztétikájában” szeretnének tájékozódni.

Perkins ugyanis nem az amerikai regényről szóló elméleti írásokból szemelget, ahogyan ezt a cím ígérné, hanem – Brackenridge-től Dos Passoson át Nabokovig – 31 amerikai regényíró előszavaiból, önvallomásaiból, interjúiból, amelyekben a szerzők műveik keletkezéséről, írói módsze- reikről, céljaikról beszélnek.

A szerkesztő húszoldalas bevezetője (*A regényíró mint amerikai*) a regényírói esztétikák speciálisan amerikai problémáiból indul ki; azt fejtegeti, hogy miért érezték az amerikai regényírók mindig is szükségét annak, hogy tételesen megfogalmazzák alkotói elveiket. A bevezetés második fele pedig azzal foglalkozik, hogy milyen szerepet játszik az amerikai regényirodalomban a románc és hogy mi a helye a morálnak, moralizálásnak az amerikai írói esztétikákban és a gyakorlatban.

A kiválasztott írások érdekességben, színvonalban és terjedelemben természetesen változók. Hogy az utóbbi szempont az előző kettővel semmiféle összefüggésben nincs, azt két példa is bizonyíthatja. Az egyik legérdekesebb tanulmány a kötetben S. L. Clemens (alias Mark Twain) írása Cooper hibáiról. E tizenhárom oldal mellé viszont bizvást lehet állítani H. H. Brackenridge három oldalát, aki kijelenti, hogy könyve minden gondolatnak vagy értelemnek híjával van: célja pusztán a nyelvi és olvasásra való nevelés. Mulatságos olvasmány Sinclair Lewis Nobel-díjas beszéde; és érdemes fellapozni Cooper hat előszavát is, melyek így egymás mellé állítva többet mondanak, mint a regények előtt.

A kötetet a szemelvények lelőhelyeinek bibliográfiája és név- valamint tárgymutató egészíti ki.

Kálmán C. György

André Rombout: La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh. Amour et bonheur ou l'anarchisme réactionnaire Amsterdam, 1975. Holland Universiteits Pers, 343.

Ez a tanulmány a szerző 1975-ben Groningenben elfogadott bölcsészdoktori értekezése.

A disszertáció módszerének ismertetését a *Perspectives méthodiques* című, bevezető részben kapjuk. Elsőként a tanulmány megírásának célját

jelöli ki a szerző, miszerint a továbbiakban a tisztaság szerepét fogja elemezni Anouilh színdarabjaiban. A terminusok tisztázása érdekében kifejti, hogy mit tekint vizsgálat anyagának, és hogy mit ért tisztaságon.

Sokan észrevették és értelmezték már a tisztaság állandó jelenlétét Anouilh életművében. Számos irodalomtudós az írói véna elapadását, a megújulás képtelenségét látta benne. Elsőnek Robert Brasillach elemezte szisztematikusan a jelenséget. Pierre Chazel a problémát a generációk harcává egyszerűsíti. Pierre-Henri Simon csak az életmű 1945 előtti darabjait tekinti sikerült, újszerű műnek, Brasillach pedig arra a megállapításra jutott, hogy a tisztaság áhítása Anouilh-nál vallásos alapállásból fakad: nem más, mint az eredendő bűn elkövetése előtti állapot keresése. Pierre-Henri Simon pedig nem a tisztaság keresését látja uralkodónak, inkább a félelmet az elkerülhetetlen beszennyeződéstől. Mindhárman ugyanazt a fogalmat használják három különböző tartalom kifejezésére. Ezért kísérli meg Rombout, úgy hisszük sikerrel, egy olyan tisztaság-tipológia kialakítását, mely egyértelmű, és az egész műre érvényes. Példákon mutatja be, hogy fizikai és szellemi tulajdonságot egyaránt jelölhetünk a fogalommal. A továbbiakban ő a testi és lelki tisztaság terminusával dolgozik (*pureté de corps*, *pureté de coeur*). A test – lélek szópár egyszerre ellentmondó és egymást kiegészítő. Hisz gyakran például a testi tisztátalanság morális tisztátalanságot is jelent.

A tisztaság jelentése Rombout-nál magába foglalja egyfelől a testi tisztaságot, mely a fizikai épséget, érintetlenséget jelenti, másfelől a lelki tisztaságot, mely az egoizmustól, alantas érdekektől, hátsó gondolatoktól, bevallhatatlan indítékoktól mentes lény lelkiismeretét jellemzi.

Látjuk tehát, hogy a tisztaságot a legkönnyebb valaminek a hiányával, általában véve a tisztátalanság hiányával definiálni. Ennek az az oka, hogy tisztaság–tisztátalanság egy sor összefüggő variáció két végétét jelenti, melyben egyik sem határozható meg a másik igénybevételével.

„Az ember lényegében tiszta lény, mely csak esetlegesen válik tisztátalanná.” – ismétli Rombout a filozófus Jankélévitch szavait, egyszerűen szerinte is a tisztaság képezi az ember normális, szokásos állapotát, ami azt jelenti, hogy a tisztátalanságot az embertől idegen, átmeneti rosszként értelmezi. És itt be kell vezetni a megtisztulás fogalmát is, melyen a tisztátalanság állandó levételét kell érteni. A tisztaság, tisztátalan-

ság, megtisztulás fogalmakat nemcsak az egyén szintjén, hanem az egyénnek másokkal való viszonyában is megvizsgálja, hiszen a lelki tisztaság mindig függvénye az adott társadalom erkölcsi-nek. Kitekint tehát Anouilh korának történelmi, társadalmi, politikai viszonyaira, melynek során megállapítja, hogy az értékek rendjének teljes zavara uralkodik az egyébként is felborult társadalmi rendben. A kor sok franciájában megerősödik a rend utáni vágy, a morális erők megedzésének kívánsága.

A mű céljának és anyagának meghatározása után az elemzés eszközeinek ismertetésére kerül sor. Először felsorolja azokat a fogalmakat, melyek a tisztaság értelmezése során újból és újból visszatérnek: szerelem, pénz, múlt, pár, sors, politika. Az elemzést két fő részre oszthatjuk: a testi tisztaság szerepe a szerelemben, és a lelki tisztaság szerepe az emberi becsületességben, Rombout szavaival az „honneur de l'homme”-ban. Az elemzésre kerülő darabok kiválasztása egyébként önkényes. Nem egy közülük többször is felbukkan más-más megvilágításban.

A tárgyról kialakított véleményét Rombout az utolsó „Az emberi szerelemtől a reakciós anarchizmusig” című fejezetben foglalja össze. Abból az általános megfigyelésből indul ki, hogy minden Anouilh-műre valaminek a visszaütése, megtagadása jellemző. Fontos megállapítás, hogy a hős az emberi becsület alapállásából utasít vissza, tagad meg azzal össze nem egyeztethető jelenségeket, magatartásformákat stb. A visszaütés mozzanata tudatos választáson alapul, melyet a tisztaság fogalmához kapcsolódó értékek határoznak meg. Ennek ellenére semmilyen ideológiák elkötelezettség nem olvasható ki a színdarabokból. Az anouilh-i hős ellentmondásos érzelmek és tendenciák szövete, csak önmaga által önmagának adott elvárásoknak engedelmeskedik, a boldogságot keresve, és tiszteletben tartva az emberi becsületesség elvét. Rombout ezeknek a tényeknek az ismeretében az anouilh-i hőst filozófiai és morális szempontból *jobboldali anarchistának* minősíti.

Rombout ezzel a tanulmányával nagy adósságot törleszt az Anouilh-szakirodalomban. Igaz, hogy egyetlen tematikus jellegű probléma leírására vállalkozik (ami viszont az életmű egyik legfontosabb kérdése), de azt a maga teljességében, a mű egészére kiterjedően, messzemenő filológiai pontossággal tárja fel. A tanulmány módszere egyúttal minden modern drámával foglalkozó irodalmár számára érdekes lehet.

Lukovszki Judit

Wu-men Hui-k'ai: Ch'an-tsung Wu-men kuan – Zutritt nur durch die Wand (Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Walter Liebenthal) Heidelberg, 1977. Verlag Lambert Schneider, 141. ill.

A 91 esztendősinológus és indológus professzornak az elegáns kiadású könyvecskéje a Zen-buddhizmus híres alapkönyvének nem az első német fordítása. (Az első Heinrich Dumoulin-é, akinek fordítása még Pekingben jelent meg 1943-ban, majd Tokióban utánnomásban s végül javított kiadásban 1975-ben Mainzban.) De a Wu-men kuan, mint minden nagy klasszikus, megérdemli a többszörös fordítást és kommentárt. Még inkább indokolt ez a többszörös tolmácsolás a Zen-szövegek esetében, hiszen köztudott, hogy ezeknek per definitionem nem is lehet egyetlen értelmük. Liebenthal fordításának a törekvését jelképesen summázza a cím fordításának a tradíciótól eltérő megoldása: az általában „Átjáró kapu nélkül” (Pass ohne Tor, pl. Dumoulin-nél) Címen visszaadott Zen-gondolat valóban eltorzul ebben a formában: az átjáró „szoros” vagy „hágó” képzetet asszociál s a kapunélküliség csak az építészeti tartozék, a fából ácsolt „kapu” vagy „ajtó” hiányát sugallja – holott a valódi értelem éppen az, amit Liebenthal címfordítása kényszerít az olvasóra, vagyis: „itt át kell hatolnod, de kapu nem lévén, fejjel a falnak!” A Zen értelmében: nem az egyenes, nem a járt úton, hanem valami „falregető” vagy „faljáró” megoldással, trükkkel vagy varázslattal, akár pedig transzcendens – eszmei – megoldással. Liebenthal német fordítása azonban önmagában hordja korlátját is: korszerű németesítés ez, de éppen kényszerítő egyértelműsége az, ami szemben áll a Zen poétikus és polivalens szövegeivel. Korrekt és körültekintő kommentárjai enyhítik szövegfordításának ezt a merevséget – látszik rajtuk az a másfél évtized, amit Pekingben és Kunmingban, valamint kínai buddhista kolostorokban töltött 1935-től szankszkrit professzorként és Zen novicusként. Végül is azt kell mondanunk, hogy a 48 híres, 13. századi gyűjtésű Zen-anekdota újabb német fordítása értékes gazdagítása a mostanában sok divatos fércművel elárasztott Zen-irodalomnak: hiteles szöveg hiteles tolmácsolása, filológiai apparátussal és névjegyzékkel, s méltóképp sorakozik elődei és kortársai mellé (Demiéville Linchi fordítása vagy Gundert Pi-yen lu tolmácsolása mellé). Mindenképp megérdemli, hogy a Zen iránt felébredő hazai érdeklődés számon tartsa és felhasználja.

m. p.

Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej
Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1972.
Ossolineum, 228.

Egyre gyakrabban találkozhatunk olyan *biliterális* tanulmánykötetekkel, amelyek két nemzeti irodalom kapcsolatainak és összefüggéseinek feltárására vállalkoznak. Különösen, ha olyan nemzeti irodalmakról van szó, amelyek fejlődése hasonló társadalmi-történeti háttér előtt ment végbe, ha földrajzi, kulturális vagy nyelvi szomszédság-rokonság segítette genetikusságot kialakulását, ha viszonylag csekély egymáshoz képest a fáziskésés. Rendszerint nem elegendő egy ilyen tanulmánykötet arra, hogy több évszázados kapcsolatokról a teljesség igényével adjon képet, hogy pontosan számba vegye a tipológiai azonosságok és eltérések listáját. Általában módszertani sokféleség jellemzi ezeket a köteteket, a hagyományos pozitívista gyökerű kapcsolat kutatás együltelése összehasonlító műfaj történeti elemzésekkel, egy-egy korszak vagy áramlat sajátosságainak összevető vizsgálataival. A *lengyel–szlovák irodalmi kapcsolatok és párhuzamok* című tanulmánykötet iskolapéldája az effajta vállalkozásoknak, a két ország (azaz nemzet) kutatói tudományos tanácskozáson vették sorba az érintkezési pontokat, a tipológiai összefüggéseket.

A bevezető és befejező elő- és utószavakon (Stanisław Urbanczyk, Milan Pišút) kívül huszonegy tanulmány szerepel a kötetben. A komparatistika különböző eszközeit használó tudósok a barokktól egészen a folszabadulás utáni időkig pásztázták végig a két irodalom kapcsolatait. Az összehasonlító irodalomtudomány elméleti kérdéseivel, perspektívákkal lehetőségeivel foglalkozik dolgozatában Dionýz Ďurišin (A modern komparatistika strukturális gyökerei). Viszonylag jelentős számú tanulmány vizsgálja a két irodalom ún. genetikusságot, közvetlen vagy közvetett érintkezéseit (Karol Rosenbaum például Kollár lengyel forrásait, Milan Pišút Mickiewicz művének, a Zarándokság könyveinek jelentőségét a szlovák romantikus irodalom fejlődésében stb.). A recepció kérdéseivel foglalkozik Jacek Kolbuszewski (a szlovák költészet első lengyel fordításával), Danuta Abramowicz (H. Sienkiewicz szlovák fogadtatásával). Érdekes következtetéseket olvashatunk Józef Magnuszewski, továbbá Maria Bobrownicka dolgozatában a lengyel és a szlovák barokk, illetőleg klasszicizmus összefüggéseiről; a két világháború közötti cseh, lengyel és szlovák avantgarde hasonló vonásait mutatja be Pavol Wincer. A műfaj történeti összevetés termékeny

példáit láthatjuk Jozef Hvišč (Sienkiewicz és Nádaši–Jégé történelmi prózáját vizsgálta), valamint Halina Ivaničková (a próza és esszé kapcsolatát elemezte K. Brandys és D. Tatarka írásában tanulmányában).

Kiss Gy. Csaba

Stan Velea: *Paralelisme și retrospective literare*
București, 1974. Ed. Cartea Românească, 358.

A tanulmánykötet szerzője az egyik legismertebb román polonista. Összegyűjtött tanulmányai érdeklődésének változatlan irányáról tanúskodnak; Reymont monográfiája (1966) és a XIX–XX. századi lengyel írókról készített portré-sorozata (Scriitori polonezi, 1972) után ezúttal a lengyel és a román irodalom kapcsolatairól, modern lengyel és román írókról szóló dolgozatait jelentette meg. Ahogy a kötet előszavában olvashatjuk, a látszatra egymástól távol eső kérdésekkel foglalkozó tanulmányokat közös nevezőre hozza, hogy legtöbbjük az összehasonlító irodalomtudomány körébe tartozik; irodalmi áramlatok, szerzők pályájának hasonlóságait és különbözőségeit vizsgálja két nemzeti irodalomban, lengyel írók utóéletét nyomonzza román közegben, románokét Lengyelországban. Az utolsó hat tanulmány már nem tekinthető komparatistikai dolgozatnak, a kötetnek a második részében Velea néhány XX. századi lengyel és román írói életmű egy-egy rétegét vizsgálja.

Hasznos tájékoztatást kap az olvasó a kötet első tanulmányából, amelyben a szerző a szláv irodalmak kutatásának romániai eredményeit mutatja be. Úgy tetszik, mintha a XX. századi lengyel irodalom, továbbá a lengyel és román irodalom tipológiai összefüggéseinek kutatásában a román irodalomtudomány pozitívabb mérleggel rendelkezne, mint a magyar. Példaként idézzük a kötetben szereplő további tanulmányok címét is: *Reymont és Rebreanu, Pavel Dan és Reymont, Żeromski Romániában, Danuta Bieńkowska és a román irodalom*. Velea nem elégszik meg a genetikusságot feltárásával, összevető elemzéssel akarja bizonyítani a két nemzeti irodalom néhány jelenségének tipológiai hasonlóságát. Rendkívül tanulságos például a két XX. századi klasszikus – Reymont és Rebreanu – parasztszemléletének összehasonlítása.

A modern lengyel irodalom alkotói közül Władysław Broniewski és Mrozek munkássága tárgya egy-egy tanulmányt, bemutatja továbbá a jelenlegi lengyel regény kísérleteit és újításait.

Ezeknek a dolgozatoknak igen fontos a tájékoztató funkciója. A román irodalomtudomány és az irodalmi közvélemény számára Stan Velea nemcsak a felfedező tudós feladatát vállalja, hanem a kalauz, a lengyel irodalom értő ismertetőjének a szerepét is.

Kissné Reimann Éva

France Prešeren: Poezje wybrane. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył Marian Piechal Warszawa, 1976. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1976. 144.

A költők könyvtára sorozatban (amely 1970-ben Illyés Gyula, 1975-ben József Attila válogatott verseivel ajándékozta meg olvasóit) a nagy szlovén romantikus költőnek, Prešerennek is megjelent kötete. A jó válogatás, az értő gondozás, a többnyire formahív és pontos fordítások mellett a költői esszét író fordító, Marian Piechal többnyire helytálló és részleteiben is igaz költői portrét fest Prešerenről, természetesen különös gonddal hangsúlyozza a szlovén költő életének és életművének lengyel vonatkozásait: kapcsolatát a

lengyel emigráns és szlovén népdalokat gyűjtő Emil Korytkóval és fordításait Mickiewicz művéből. Az előszó szerzője azonban nem ragaszkodik a tényleges kapcsolatok föltárásához, bizonyos futó egybevetéseket is alkalmaz, ti. Prešeren verseinek, epikus műveinek egyes motívumait azzal hozza közelebb a lengyel olvasóhoz, hogy a megfelelőnek látszó Mickiewicz-motívumokat emlegeti mellettük. Ezek az egybevetések jórészt meggyőzőek, igazak. Az olvasó jobb tájékoztatása céljából a kötethez – Božena Nowak tollából – életrajzi jegyzet járul. Csakhogy a költő élete és életműve nem választható szét ilyen mereven egymástól. Prešeren, mint minden romantikus, élete külső és belső eseménytörténetét versben írta, ezért az előszó kénytelen életrajzot is közölni, az utószó viszont költemények bemutatására is sort kerít. Talán hasznosabb lett volna, az ismétlések elkerülése céljából, az előszó és az utószó helyett egyetlen, terjedelmesebb esszét közölni. Mindez mit sem csökkenti elismerésünket a kötet közreműködői iránt, mind a fordításokkal, mind a gondozással dicséretes munkát végeztek.

Fried István

25 éves a varsói Magyar Filológiai Tanszék

A Varsói Tudományegyetem Magyar Filológiai Tanszékét (Katedra Filologii Węgierskiej) a felszabadulás utáni években, 1952-ben alapították meg szerény keretek között, de nemes hagyományok és új együttműködés szellemében. A romjaiból újjáéledő lengyel fővárosban dolgozni kezdő egyetemi Magyar Nyelvi és Irodalmi Tanszék negyedszázados munkásságával megbecsülést szerzett a hazai s a nemzetközi magyar filológiai közvéleményben, s a lengyel–magyar összehasonlító és kapcsolattörténeti kutatások művelői körében.

1977. október 26–27-én nemzetközi tudományos ülésszakon emlékeztünk meg a varsói Magyar Filológiai Tanszék immár 25 éves jubileumáról. A Pałac Kazimierzowski dísztermében (Sala im. Brudzińskiego), amely már számos tanszéki tudományos ülésszak színhelye volt, a Varsói Tudományegyetem nevében Stanisław Orlowski professzor, rektorhelyettes elismerően értékelte a Tanszék eredményeit. A méltató elismeréshez csatlakozott Pertti Virtaranta egyetemi tanár (Helsinki) és Sipos István professzor (Budapest ELTE), a Polonisztikai Munkabizottság társelnöke. Ezután került sor a jubileumi ülésszak első napi programjára, a Tanszék munkatársainak magyar nyelvű beszámolójára. Szathmári István, az ELTE dékánja elnökletével lefolyt vitaülésen Csapláros István tanszékvezető professzor az oktatási és kutatási eredményekre, problémákra visszatekintő, összegező s a jövő feladatait vázoló beszámolóját további három előadás követte. Andrzej Sieroszewski egyetemi docens a tanszéki összehasonlító módszerű kutatásokról, Jerzy Jakubiuk és E. Cygielska-Guttman magiszterek a didaktikai, metodikai s ezzel összefüggő kérdésekről szoltak. A kezdetben a Humanista Karhoz, majd a Filológiai, illetve a Modern Filológiai Karhoz tartozó Tanszék jelenleg az Orosz és Szláv Filológiai Kar keretében működik. Fennállása alatt nyolcvankét magyar szakos hallgató szerzett magiszteri diplomát, ketten habilitáltak és két doktori értekezést védtek meg, köztük Jan Ślaski, az egyetemi Polonisztikai Tanszék tanára. Az oktatókat és hallgatókat a kezdetben néhány polcos nyomtatványanyagról 21 000-re gyarapodó magyar és finnugor könyvtár segíti munkájukban.

A hozzászólásokkal s vitával folytatódó emlékülés további részében Nagy Miklós (ELTE) kiselőadása hangzott el, értékelő megjegyzéseket fűzve az elmúlt évben megjelent tanszéki kiadványhoz, a magyar irodalomból készült lengyel fordítások bibliográfiája (*Bibliografia przekładów z literatury węgierskiej w Polsce*. Cześć I, 1821–1917, 1961–1972. Warszawa 1976) befejező részéhez. A bibliográfiai kötet előbbi (Cześć II, 1918–1960. Warszawa 1967), időrendben csatlakozó részével együtt mintegy másfél évszázadot ölel át. Az ülés elnöke vitaösszefoglalójában méltatta a Tanszék évtizedes oktatási és kutatási munkájában elért eredményeket, hangsúlyozta az együttműködés kölcsönös előnyeit és a közös erőfeszítések szükségességét mind személyes viszonylatban, mind intézményes vonatkozásban. Kiemelte a varsói Magyar Filológiai Tanszék megbecsülésre méltó, a külföldi magyar filológiai, irodalmi és nyelvi tanszékek teljesítményéhez mérve kiemelkedő eredményeit.

A legfontosabb közös munkálatok közül megemlíthető a két nyelven megjelent, a Tanszék s az MTA és LTA Irodalomtudományi Intézete együttműködésével készült *Tanulmányok a lengyel–magyar irodalmi kapcsolatok köréből* (Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych) Budapest és Varsóban kiadott kötet. Továbbá az ebben az évben lengyelül megjelenő *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich* c. gyűjteményes kötet, amely a Tanszék fennállásának 20. évfordulója alkalmából rendezett tudományos ülésszak lengyel, francia és német nyelvű anyagát tartalmazza Csapláros István szerkesztésében, a Tanszék első vezetőjének, az időközben elhunyt Jan Reychman professzor emlékének szentelve. Az újabb publikációk közül kiemelhető még

A. Sieroszewski múlt évben kiadott, a magyar és a lengyel történelmi regény a romantika korában tárgyköréből írt *Węgierska i polska powieść historyczna w dobie romantyzmu*. Warszawa 1976) habilitációs dolgozata, valamint a tanszékvezető tanulmánykötete.

Előkészületben van az említett bibliográfiai gyűjtőmunkához kapcsolódó, III. részként megjelenendő, a magyar irodalomra vonatkozó lengyel kritikai irodalom bibliográfiája, J. Jakubiuk, E. Cygielska–Guttman és T. Samociuk–Klocek munkája. A 25. évforduló alkalmából kiadandó újabb *Studia*... kötet jobbára az 1976. évi varsói Rákóczi-ülésszak és az 1977. évi Ady-emlékülés lengyel, francia, orosz nyelvű előadásait tartalmazza majd. E tanszéki kiadványok, tanulmányok és rendszeresen folyó kutató munkálatok a gyümölcsöző és zavartalan kapcsolatok kézzelfogható bizonyítékai. Ugyanakkor, amint a varsói tanszékvezető hangsúlyozta, biztató példája a lengyel és magyar, illetve a szomszédos szocialista országok szakemberei közt kiépíthető új szellemű tudományos és kulturális együttműködésnek. Ennek jegyében köszöntjük a Varsói Egyetem Magyar Filológiai Tanszékét fennállása 25. évfordulóján.

A varsói ülésszak második napja Ady Endre születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett emléküléssel folytatódott. Az egyik témakör Ady életművének irodalomtörténeti jelentőségét (Czine M.), a költő stílusforradalmát (Szathmári I.), az élet és halál motívumát Ady költészetében (J. Trzecińska-Mejor), a Dózsa-problematika Ady korában (Székely Gy.), Ady örökségéért a két világháború között (Krajkó M.) tematikát ölelte föl; ehhez kapcsolódott Ady költészete idegen nyelvű fordításának nehézségeiről szóló műhelytanulmány (Radó Gy.), amelyet az előadó távollétében felolvastak. A varsói Magyar Kulturális Intézetben sorra kerülő második témakör, a költői életmű és a szomszédnépek gondolati összefüggései, számos előadásból állt. Ezek közül néhány kiselőadást, amelyeknek szerzői az ülésszakon nem tudtak megjelenni, felolvastak, pl. Ady üzenetei... (Kemény G. G.), szocialista eszmék Ady és kortársai költészetében (Oleg Rossijanov, Moszkva), Ady a szerb-horvát irodalomban (Bori Imre, Novisad-Újvidék), Ady a szlovákoknál (Csukás I.). Ide kapcsolódott Miroslaw Krleża és Ady Endre (J. Wierzbicki, Varsó) elhangzott kiselőadás is. Ady lengyel vonatkozásairól három előadás hangzott el: a költő és az 1905–1907-es lengyelországi forradalmi mozgalmak (Csapláros I.), lengyelek Ady költészetéről (Molnár I.), Ady verseinek új lengyel válogatásáról (J. R. Nowak, Varsó). Az Ady-körképet teljesebbé tevő hozzászólásokat s az emlékülés eredményeit összefoglaló A. Sieroszewski elnöki zárszavában a napjainkban egyre gazdagabban kibontakozó őszinte baráti együttműködésben jelölte meg a közös munka legfőbb tényezőjét, mind a hagyományos történeti, mind a modern irodalmi kutatásokban. Ennek záloga az egyetemek közti együttműködési egyezmények fejlesztése, a lengyel és a magyar egyetemi és főiskolai tanszékek közti kialakult jó kapcsolat erősítése, s a szomszédos országok egyetemi magyar tanszékeivel fennálló vagy létesítendő összeköttetések bővítése, tartóssá tétele. Mindez összefügg a varsói Magyar Filológiai Tanszék két és fél évtizedes megalapozott nemzetközi kitekintésű munkásságával és jó irányú közép-európai kezdeményezőkézségével, kiegyensúlyozott tudományos és tudáspolitikai tevékenységével.

Hopp Lajos

TARTALOM

KUTATÁSI IRÁNYOK A 20-AS ÉVEK SZOVJET IRODALOMTUDOMÁNYÁBAN

<i>Nyirő Lajos</i> : Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában	4
<i>B. I. Jarho</i> : A tudományosság határai az irodalomtudományban (fordította: <i>Bonyhai Gábor</i>)	22
<i>P. Ny. Medvegyev</i> : Az irodalomtudomány aktuális feladatai (fordította: <i>Könczöl Csaba</i>)	34
<i>P. Szakulin</i> : Az irodalomtörténész módszertani feladatai (fordította: <i>Mayer Rita</i>)	47
<i>M. Bahtyin</i> : A forma problémája (fordította: <i>Könczöl Csaba</i>)	54
<i>G. Spet</i> : A szó belső formája (fordította: <i>Orosz István</i>)	65
<i>A. Guber</i> : A költői szimbólum struktúrája (fordította: <i>Orosz István</i>)	83
<i>B. A. Larin</i> : A líra mint a művészi nyelv válfaja (fordította: <i>Ratzky Rita</i>)	106
<i>G. Poszpelov</i> : Az irodalomtörténeti kutatás módszertana (fordította: <i>Mayer Rita</i>)	121
<i>V. Ny. Volosinov</i> : A szó az életben és a költészetben (fordította: <i>Könczöl Csaba</i>)	133
<i>V. F. Pereverzev</i> : A formalisták „szociológiai” módszere (fordította: <i>Földeák Iván</i>)	154

VITÁK

Vita a formalizmusról	164
<i>Gránicz István</i> : Néhány szó az orosz formalizmusról	164
<i>B. Ejhenbaum</i> : A „formalisták” körül folyó vitához (fordította: <i>Martsa István</i>)	166
<i>A. V. Lunacsarszkij</i> : Formalizmus a művészettudományban (fordította: <i>Martsa István</i>)	173

VITA A TÁRSADALMI MEGRENDELÉSRŐL

<i>Varga Mihály</i> : Egy régi vita az író és a kor viszonyáról	177
<i>V. Polonszkij</i> : Bevezetés (fordította: <i>Bazsó Márton</i>)	180
<i>O. Brik</i> : Nem elmélet, hanem jelszó (fordította: <i>Bazsó Márton</i>)	183
<i>P. Sz. Kogan</i> : A társadalmi megrendelésről (fordította: <i>Bazsó Márton</i>)	185
<i>G. Gorbacsov</i> : A társadalmi megrendelés és a szépirodalom a munkásállamban (fordította: <i>Bazsó Márton</i>)	185

Z. Stejnman: A „társadalmi megrendelés” vitájához (fordította: Bazzó Márton)	186
I. Nuszinov: Állandó és változó nagyságrendek az irodalomban (fordította: Bazzó Márton)	186
V. F. Pereverzev: A társadalmi megrendelés elméletéről (fordította: Bazzó Márton)	187
N. Zamoskin: Társadalmi megrendelés? (fordította: Bazzó Márton)	188
V. Polonszkij: Válasz a kritikusoknak (fordította: Bazzó Márton)	189

BIBLIOGRÁFIA

Válogatott bibliográfia a 20-as évek szovjet irodalomtudományából (összeállította: Han Anna)	192
--	-----

SZEMLE

Pálfi Ágnes: A verselmélet alapkérdései a 20-as évek orosz formalista iskolájának munkáiban	199
Han Anna: Viták és értékelések a 20-as évek irodalomtudományi örökségéről	206

KÖNYVEK

A. И. Мазеев: Концепции „производственного искусства” 20-х годов (Varga Mihály)	220
Б. А. Ларин: Эстетика слова и язык писателя (Légrády Viktor)	221
В. М. Жирмунский: Теория стиха (Gránitz István)	223
В. Я. Пропп: Фольклор и действительность (Orosz István)	223
В. В. Виноградов: Поэтика русской литературы (Serfőző László)	225
Ю. Н. Шынянов: Поэтика–История Литературы–Кино (Pálfi Ágnes)	227
В. Я. Пропп: Проблемы комизма и смеха (Légrády Viktor)	229
Н. Л. Степанов: Велимир Хлебников. Жизнь и творчество (Légrády Viktor)	230
Р. Ну. Медвегев: Formal'nyj metod v lityeraturevegyenyij (Könczöl Csaba)	231
Mikhail Bakhtine: Le marxisme et la philosophie de langue (Orosz István)	234
Iouri Tynianov: Le vers lui-même (Problème de la langue du vers) (Kelemen Éva)	235
William O. Hendricks: Essays on Semiolinguistics and Verbal Art (Kálmán C. György)	238
Wolfgang Stegmüller: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie (Bernáth Árpád)	239
Heinrich F. Plett: Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance (Bitskey István)	240
Hans-Ulrich Simon: Sezessionismus. Kungstgewerbe in literarischer und bildender Kunst (Pór Péter)	241

<i>Grotegut E. K.–Leneaux G. F.: Das Zeitalter der Aufklärung (Hopp Lajos)</i>	242
<i>Elisabeth Frenzel: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (Boronkai Iván)</i>	243
<i>Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik (Fried István)</i>	244
<i>Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag.</i>	245
<i>Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung (Bitskey István).</i>	245
<i>Arbeiten zur deutschen Philologie X. (Szondi Béla)</i>	246
<i>Heinrich Böll. Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen (Bernáth Árpád).</i>	247
<i>George Perkins: The Theory of the American Novel (Kálmán C. György).</i>	248
<i>André Rombout: La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh. Amour et bonheur ou l'anarchisme réactionnaire (Lukovszki Judit)</i>	249
<i>Wu-men Hui-k'ai: Ch'an-tung Wu-men kuan – Zutritt nur durch die Wand (Miklós Pál)</i>	250
<i>Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej (Kiss Gy. Csaba)</i>	251
<i>Velea Stan: Paralelisme și retrospective literare (Kissné Reimann Éva)</i>	251
<i>France Preseren: Poezje wybrane (Fried István)</i>	252

KRÓNKA

<i>25 éves a Varsói Magyar Filológiai Tanszék (Hopp Lajos)</i>	253
--	-----

SOMMAIRE

LES TENDANCES DE RECHERCHE DANS LES SCIENCES LITTÉRAIRES SOVIÉTIQUES DES ANNÉES 20

<i>Lajos Nyirő</i> : Les tendances de recherche dans les sciences littéraires soviétiques des années 20	4
<i>B. I. Jarho</i> : Les limites du caractère scientifique dans les sciences littéraires (traduit par <i>Gábor Bonyhai</i>)	22
<i>P. N. Medvediev</i> : Les tâches actuelles des sciences littéraires (traduit par <i>Csaba Könczöl</i>)	34
<i>P. Sakouline</i> : Les tâches méthodologiques de l'historien littéraire (traduit par <i>Rita Mayer</i>)	47
<i>M. Bahtine</i> : Le problème de la forme (traduit par <i>Csaba Könczöl</i>)	54
<i>G. Spet</i> : La forme interne du mot (traduit par <i>István Orosz</i>)	65
<i>A. Gouber</i> : La structure du symbole poétique (traduit par <i>István Orosz</i>)	83
<i>B. A. Larine</i> : Le lyrisme comme la variante du langage artistique (traduit par <i>Rita Raczy</i>)	106
<i>G. Pospelov</i> : La méthodologie de la recherche de l'histoire littéraire (traduit par <i>Rita Mayer</i>)	121
<i>V. N. Volochinov</i> : Le mot dans la vie et dans la poésie (traduit par <i>Csaba Könczöl</i>)	133
<i>V. F. Pereverzev</i> : La méthode „sociologique” des formalistes (traduit par <i>Iván Földéák</i>)	154

DISCUSSIONS

Discussion sur le formalisme	164
<i>István Gránicz</i> : Quelques mots du formalisme russe	164
<i>B. Eihenbaum</i> : A la discussion sur les „formalistes” (traduit par <i>István Martsa</i>)	166
<i>A. V. Lounatcharski</i> : Le formalisme dans les sciences d'art (traduit par <i>István Martsa</i>)	173
Discussion sur la commande sociale	177
<i>Mihály Varga</i> : Une discussion ancienne sur le rapport de l'écrivain et de l'époque	177
<i>V. Polonski</i> : Introduction (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	180
<i>O. Brik</i> : Pas de théorie, mais mot d'ordre (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	183
<i>P. S. Kogane</i> : De la commande sociale (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	185
<i>G. Gorbatchov</i> : La commande sociale et la littérature dans l'Etat des ouvriers (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	185

<i>Z. Stejnman</i> : A la discussion de la „commande sociale” (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	186
<i>I. Nousinov</i> : Des ordres de grandeur constants et variants dans la littérature (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	186
<i>V. F. Pereverzev</i> : De la théorie de la commande socialie (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	187
<i>N. Zamochkine</i> : Commande sociale? (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	188
<i>V. Polonski</i> : Réponse aux critiques (traduit par <i>Márton Bazsó</i>)	189

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie choisie des sciences littéraires soviétiques des années 20	192
--	-----

REVUE

<i>Ágnes Pálfi</i> : Les questions fondamentales de la théorie de poésie dans les oeuvres de l'école formaliste soviétique des années 20	199
<i>Anna Han</i> : Discussions et appréciations de l'héritage de sciences littéraires des années 20	206

LIVRES

CHRONIQUE

Les 25 ans de la Chair de la Philologie Hongroise de Varsovie (<i>L. Hopp</i>)	254
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ В СОВЕТСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 20-Х ГОДОВ.

<i>Лайош Нире</i> : Методологические направления в советском литуроведении 20-х годов.	4
<i>Б. И. Ярхо</i> : Границы научного литературоведения.	22
<i>П. Н. Медведев</i> : Очередные задачи историко-литературной науки	34
<i>П. Н. Сакулин</i> : Методологические задачи историка литера- туры	47
<i>М. М. Бахтин</i> : Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве	54
<i>Г. Шпет</i> : Внутренняя форма слова	65
<i>А. Губер</i> : Структура поэтического символа	83
<i>Б. А. Ларин</i> : О лирике, как разновидности художественной речи	106
<i>Г. Н. Пospelов</i> : К методике историко-литературного иссле- дования	121
<i>В. Н. Волошинов</i> : Слово в жизни и слово в поэзии. К воп- росам социологической поэтики	133
<i>В. Ф. Переверзев</i> : Социологический метод” формалистов . .	154

ДИСКУССИИ

Спор вокруг формализма	164
<i>Иштван Границ</i> : Несколько слов о русском формализме . .	164
<i>Б. Эйхенбаум</i> : Вокруг вопроса о „формалистах”	166
<i>А. В. Луначарский</i> : Формализм в науке об искусстве	173

ДИСКУССИЯ О СОЦИАЛЬНОМ ЗАКАЗЕ

<i>Михай Варга</i> : Старая дискуссия об отношениях писателя и эпохи. <i>О социальном заказе</i> (Введение и заключение В. Полонского, выступления О. Брика, П. С. Когана, Г. Горбачева, З. Штейнмана, И. Нусинова, В. Ф. Пере- верзева, Н. Замошкина)	177
--	-----

БИБЛИОГРАФИЯ

Выборочная библиография советского литературоведения 20-х гг..	192
---	-----

ОБОЗРЕНИЕ

<i>Агнеш Палфи</i> : Основные вопросы теории стиха в работах русской формальной школы 20-х годов	199
<i>Анна Хан</i> : Споры и оценки литературоведческого наследия 20-х годов.	206

КНИГИ

ХРОНИКА

25 лет кафедре венгерской филологии в Варшаве (<i>Лайош Хопп</i>)	254
---	-----

MAGYAR
SZODOMANYOS ÁLLAMTITKARSÁG
KÖNYVTÁRA

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1978. III. 17. Terjedelem: 22,4 (A/5) ív
78.5623 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 48 Ft

1 szám ára: 15 Ft

Index szám: 25.380

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

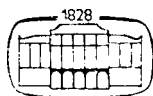
Ára: 30 Ft

Előfizetés egy évre: 48 Ft

INDEX : 25.380
ISSN 0017—999X

1828 — 1978

MEGJELENT AZ AKADÉMIAI KÖNYVKIADÁS
150. ÉVÉBEN



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

307.204

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

Érték és társadalom

✧

Transzgresszív elemzések

✧

Tanulmányok

✧

Dokumentumok

✧

Műhely

✧

Könyvek

1978 | 3

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
MIKLÓS PÁL
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő
KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő
HOPP LAJOS

Szerkesztő
T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség
1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.
Tel.: 665-934 és 664-819
Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között
Titkár: SZ. ZEHERY ÉVA
Belső munkatársak: KISS GY. CSABA
és GRÁNICZ ISTVÁN

1978/3. XXIV. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
LAJOS HOPP
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
PÁL MIKLÓS
LÁSZLÓ SZIKLAY
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef
LAJOS HOPP

Rédacteur
ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la
Rédaction
1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES
DE L'ACADÉMIE HONGROISE
DES SCIENCES

1978/3. XXIV. année
Revue trimestrielle

ÉRTEK ÉS TÁRSADALOM

Transzgresszív elemzések

Az irodalmi mű sokrétegű összetett képződmény, amelynek egységes rendbe szervezett elemei között szükségszerűen helyet kapnak olyan tartalmi, értelmi, érzelmi és indulati tények és vonatkozások, amelyek csak sztochasztikus kapcsolatban vannak esztétikai értékével és minőségével. Az irodalomtudománynak a mű immanenciája mellett számolnia kell a műalkotás — Henryk Markiewicz szavát használva — *transzgresszív* vonatkozásaival is. A műelemzések gyakori hibája, hogy a kettőt összekeverik és felcserélik egymással, vagy az egyiket a másik rovására próbálják érvényesíteni. A formalista esztétika és irodalomtörténet figyelmen kívül hagyja a transzgresszív vonatkozásokat, a vulgáris szociológizálás pedig azonosítja őket az esztétikummal, s jelenlétüket a mű értékelő mércéjévé emeli. A messzemenő tévedésekhez vezető hibákat csak aprólékos munkával felépülő, módszeres vizsgálat küszöbölheti ki. Egyik célravezető módja lehet ennek a mű transzgresszív vonatkozásaira összpontosító elemzés. Amikor azok a társadalmi, történelmi, etikai, pszichológiai, antropológiai tények, összefüggések és utalások kerülnek a figyelem előterébe, amelyek — legalábbis előzetes hipotézis szerint — valószínűsí, de nem szükségszerű viszonyban vannak a műalkotás esztétikai minőségével. A vizsgálat irányulhat a műben megjelenő társadalmi értékekre, csoportlélektani megnyilatkozásokra, viselkedési leírásokra, szokások ábrázolására, szociális problémákra, erkölcsi normák megjelenésére, filozófiai gondolatok jelenlétére, vagyis a mű szövegéből és összefüggéséből kibontható és módszeresen összegyűjthető, rendszerezhető mindenfajta társadalmi és történelmi információra. Transzgresszív elemzésnek nevezzük azokat az elemzéseket, amelyek nem a par excellence esztétikai érték megragadására, vagy a mű belső szerveződésének, szerkezeti felépítésének magyarázatára törekednek, hanem az irodalmi műalkotást társadalomtudományi nyersanyagnak tekintik és meghatározott szempont szerint célszerűen bánnak szövegével.

Jelen számunk a transzgresszív elemzések néhány területét és példáját mutatja be: a szociálpszichológia, a kulturális antropológia, a szemantikai szövegelemző módszerek, a content analysis, a szociológia és filozófia irodalmi alkalmazásának és felhasználási lehetőségének körére hívja fel a figyelmet. A választás nem ok nélkül esett ezekre a területekre: a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetében évek óta folyik egy kutatási program, amely a legújabb magyar irodalom társadalmi értékorientációs tartalmát vizsgálja. E program módszertani megalapozása során bebizonyosodott a nemzetközi szakirodalomból e Helikon számunkban példaként bemutatott transzgresszív elemzések alkalmazhatósága. Válogatásunkat nemcsak kutatóknak, hanem tanároknak és diákoknak ajánljuk, akik érdeklődnek az irodalomtudományt kiegészítő, szemhatárát bővítő stúdiумok iránt, hogy az irodalmi művek minél több rétegéhez jussanak közel.

E számunkat Karafiáth Judit és Kenyeres Zoltán állította össze.

A Szerkesztő bizottság

L'oeuvre littéraire est une formation complexe multicouche parmi les éléments organisés en ordre uni de laquelle se manifestent nécessairement des faits et traits relatifs au contenu, à la raison, aux émotions et impulsions, ceux-ci n'étant qu'en rapport stochastique avec la valeur et la qualité esthétiques de l'oeuvre. En outre de l'immanence de l'oeuvre, la science littéraire doit prendre en considération sa *transgressivité* -- pour employer la terminologie de Henryk Markiewicz. Le défaut fréquent des analyses littéraires est qu'elles confondent ou mélangent ces deux notions, ou bien elles mettent l'accent sur l'une au détriment de l'autre. L'esthétique et l'histoire littéraire formalistes oublient les aspects de la transgressivité tandis que le sociologisme vulgaire les identifie à l'esthétique et juge l'oeuvre d'après leur présence. Pour éviter les erreurs les plus graves, il nous faut procéder à un examen méticuleux et méthodique. Une des possibles solutions est une analyse concentrée sur les aspects de la transgressivité de l'oeuvre. Dans ce cas-là viennent au premier plan les phénomènes, allusions et rapports sociaux, historiques, éthiques, psychologiques et anthropologiques qui -- du moins d'après notre hypothèse préalable -- sont en corrélation de probabilité mais non de nécessité avec la qualité esthétique de l'oeuvre. L'examen peut être dirigé sur les valeurs sociales, les phénomènes de psychologie de groupe, les descriptions du comportement, la représentation des coutumes, les problèmes sociaux, l'apparition des normes éthiques et des idées philosophiques; c'est-à-dire sur toutes sortes d'informations sociales et historiques qui peuvent être dégagées, rassemblées et systématisées du texte et du contexte de l'oeuvre. L'analyse transgressive est une sorte d'analyse dont le but n'est pas de saisir la valeur esthétique par excellence ou bien d'expliquer l'organisation interne et la structure de l'oeuvre. L'analyse transgressive considère l'oeuvre littéraire comme matière brute des sciences humaines et utilise son texte d'une manière déterminée.

Notre numéro présente quelques-uns des domaines et exemples des analyses transgressives et voudrait attirer l'attention sur les possibilités d'emploi en littérature des méthodes de psychologie sociale, d'anthropologie culturelle, d'analyse sémantique, de content analysis, de sociologie et de philosophie. Notre but est d'initier le lecteur dans des études complémentaires à la science littéraire qui pourront élargir son champs d'investigation. Ce numéro a été publié par Judit Karafiáth et Zoltán Kenyeres.

Le Comité de Rédaction

Литературное произведение являет собой многослойное и составное образование, среди организованных в единую систему элементов которого со всей необходимостью получают место такие интеллектуальные, эмоциональные и психические факты и факторы, которые находятся лишь в стохастической связи с эстетическим качеством и ценностью произведения. Наряду с имманентностью творения, литературоведению необходимо также считаться с — пользуясь выражением Генрика Маркиевича, — трансгрессивными аспектами. Частой ошибкой при разборе произведения является то, что эти двое смешивают или подменяют один другой, либо же реализацию одного пытаются осуществить за счет другого. Формалистская эстетика и история литературы обходят вниманием трансгрессивные аспекты, в то время как вульгарная социология отождествляет их с эстетическим моментом и их наличие поднимает до уровня критерия в оценке произведений. Эти ведущие к весьма глубоким заблуждениям ошибки можно избежать лишь опираясь на тщательную разработку художественного материала и его систематический анализ. Одним из ведущих к этой цели методов может быть анализ, сосредоточенный на трансгрессивных аспектах произведения. То есть, когда основное внимание уделяется тем общественным, историческим, этическим, психологическим и антропологическим фактам, взаимосвязям и предпосылкам, которые — по крайней мере согласно предварительной гипотезе — находятся в вероятностной, а не необходимой взаимосвязи с эстетическим качеством художественного произведения. Анализ может быть направлен на выраженные в произведении общественные ценности, проявления групповой психологии, описания повдений и установок героев, изображение нравов, социальные проблемы, на провозглашаемые автором нравственные нормы, философские идеи, то есть, на любую общественную или историческую по своему характеру информацию, которая может быть выявлена из текста произведения и его взаимосвязей и поддается методологической обработке и систематизации. Трансгрессивным анализом мы можем назвать такой анализ, который стремится, например, не к выявлению эстетической ценности творения или объяснению его внутреннего построения, а рассматривает литературное произведение как исходный материал для общественных наук и обращается с текстом целенаправленно, согласно определенным установкам.

В данном номере приводится несколько областей применения и конкретных примеров трансгрессивного анализа: привлекая внимание к кругу возможностей литературного использования социальной психологии, культурной антропологии, метода семантического анализа текстов, анализа контекста, а также социологии и философии. Этот выпуск дает читателю ориентир к этого порядка штудиям, дополняющим современное литературоведение, расширяющим его горизонты и обогащающим методы литературоведческого анализа рядом новых и эффективных средств.

Номер этот составили Юдит Карафиат и Золтан Кенереш.

Редколлегия

AZ ÉRTÉKORIENTÁCIÓS ELEMZÉS NÉHÁNY SZOCIÁLPSZICHOLÓGIAI PREMISSZÁJA

Az elmúlt időszakban végzett irodalmi elemzőmunkák során irányult rá a figyelmünk egy sajátos módszertani lehetőségre: a szociálpszichológiai többlet meghatározására az irodalmi alkotásokban, elsősorban a novellákban. Az eljárás lényege: kibontani a műből azokat a fordulatokat, elhatárolni szövegben azokat a részleteket, amelyek főként a pusztán narratív mondanivalóhoz képest *értéknek tekinthető többletet* hordoznak. Az ilyen többletet a szöveg többféle módon foglalhatja magába. Expliciten mint erkölcsi következtetést. Allegorikus, szimbolikus formában mint emocionálisan lényeges mondanivalónak gyakran tanulságértékű kifejtését. Az emocionális többlet esetleg buvópatakként vonul végig a művön, másodjelentésként mint a lappangó tartalom az álmokban és a fantáziákban. Amikor tanulságként megfogalmazott tételt kellene értelmezni, nyilván a racionális-deduktív a célravezető. Amikor a mondanivalót allegorikus, szimbolikus formában fogalmazták meg, akkor az *Einfühlung*, az együttérzés fonalán haladó beleélés érzékenyebb eljárás lehet, mint a lassú és körülményes kibontás.

A szociálpszichológiai elemzésnek elsősorban ott van jogosultsága, ahol az emocionális többlet epizódfüzéreken át ragadható meg, s ahol a mondanivalót nem egyetlen szereplő hordozza, hanem az irodalmi mű számos szereplőjét kell epizódok során át nyomon követni, hogy egyes cselekvésekből, magatartásokból, viszonyulásokból kibontsuk a mondanivalónak a narratív réteghez viszonyított többletét.

A feltevés szerint ugyanis az irodalmi alkotások személyei, az irodalmi értelemben vett hősök viselkedése, tevékenysége, véleményalkotása, állásfoglalása *szerepszerűen* leírható; minden szerep bizonyos értékdimenziók mentén helyezkedik el, és az adott társadalmi rendszernek, esetleg a szubkultúrának az értékhálózatában meghatározott árnyalatát képviseli. Ez lehet hangsúlyozottan pozitív vagy kiemelkedően negatív. *De mindenképpen megfelel bizonyos társadalmi konszenzus értelmében vett emocionális többletnek.* Elemzési módunkban arra törekszünk, hogy az elemzett irodalmi műben (főként novellában) a szerepeket elhatároljuk, az adott konkrét szerephez kötött többletet meghatározzuk, s így a mű értékdimenzióját megragadjuk.

Ennek a gondolatrendszernek a fogalmi hálózatából három alapfogalmat próbálunk meghatározni és az irodalomelemzés számára közelebb hozni.

1) A szerep. Mint kiemelt ábrázolási konstelláció lehetővé teszi, hogy az olvasó valamelyik hőssel azonosítsa magát, így közvetlenül érzelmi fonalon behatoljon a műbe, indulati csatornát nyisson magának, amelyen át az író mondanivalójához idomulhat, azt átveheti, önmagához hasoníthatja, interiorizálhatja. E hatáslehetőségnek az elemzését segíti elő a mű értékorientációs hálózatának szereprendszerű meghatározása.

2) A felszólító jelleg. Elméletével az értéként jelentkező emocionális többlet, ha nem is kizárólagosan, de megközelítően magyarázható. Evidenciát ad annak megértéséhez, hogy egy helyzetnek bizonyos összetevői vonzzák, más összetevői taszítják a személyt; egyes mozzanatok pozitív, mások negatív pontként emelkednek ki a szituációból; az előbbiek csábításként, az utóbbiak akadályként mutatkoznak meg, *a társadalmi konszenzusként létrehozott értéknek a személyes rétegét képviselik, a társadalmi késztetés hátterében hurjázó, a tudat peremén villódzó emocionális többlet.*

3) Az attitűdrendszer fogalma kiegészítője mind a szerep, mind a felszólító jelleg fogalmának. *A felszólító jelleg a körülmények hatalmát hangsúlyozza az emberi létben,* azt sugallja, hogy az ember szakadatlanul együtt változik a helyzettel. Ahogyan a kizárólagos szerep-gondolat mellett csak elvárás, feladat és funkció létezne, úgy a felszólító jelleg kizárólagossága mellett csak a körülményekből fakadó facilitáló vagy akadályozó tényezőkről beszélhetnénk. Megmagyarázhatatlan maradna az a folyamatosság, amit a személyiség stabilitásában látunk. Az attitűdrendszer viszont a viszonyulási tapasztalatok leszűrődését, az élményeknek a feldolgozását hangsúlyozza. Ebben az értelemben a szerepben megmutatkozó társadalmi elvárásokat és a felszólító jellegben megmutatkozó körülményeket egészíti ki ítéleti és állásfoglalási sémarendszerrel, amely értelmileg is telített és ugyancsak az értékes szubjektív megfelelője.

A szerep

A szociálpszichológiai gondolkodás egyik alapfogalma. A társadalmi elvárásokból konstruálódott énnak a megjelölése, utalás a személyiség társadalmi rétegére. A viselkedésnek, a cselekvésnek a meghatározása *az egyéni és a társas konszubsztancialitásának a tartományában.* A fogalomra azért van szükség, mert a társas szempontból vizsgált egyén nem monolitikus képződmény, ahogy régi személyiséglélektanok feltételezték. Nem meghatározott tulajdonságok hordozója, nem valamilyen típus realizálója, hanem *a társadalmi lét különféle feltételeinek* a rendszerében sok szempontból meghatározott lény. A szerepfogalom lehetővé teszi az egyes vonatkozások meghatározását, és rendszerüknek beillesztését a személyiségbe.*

William James figyelte meg, hogy a csoport követelményeket állít tagjaival szemben, ezzel előír bizonyos magatartást és megtilt bizonyos viselkedésmódokat. Az előírások konfliktusba, szerep-konfliktusba sodorhatják az egyént. Még pontosabban fogalmazta meg a jelenségek J. M. Baldwin amerikai pszichológus. A személyiség formálódásában előbb ismerem meg a másikat, aztán önmagamat. A *másik* megismerésével támadhat evidenciám önmagamról: az én-élményről. A másinak a személyiségében mint tükörben látom meg önmagamat. Az *én* alakulásának a feltétele a *másiknak* az interiorizálása.

Durkheim a szociológus és Binet a pszichológus a közösség által meghatározott funkciót, feladatkört tekintik szerepnek. Az adott helyzet lehetőségeinek megfelelően a csoport ad valamelyik tagjának feladatot és ezt már a közösség építésének, védelmének a

*A fogalom történetét Rocheblave-Spenlé könyve alapján foglaltam össze. (Egy részletét Dokumentumok rovatunkban közöljük. A szerk.)

jegyében stabilizálja funkciójá. Mindez kiegészül a marxista indíttatású pszichológiában azzal a gondolattal (Politzer), hogy a konkrét emberi lét minden személyes vonatkozása is társadalmi, illetve társas háttérű, s éppen a társadalmi elvárás feszültsége teszi a helyzeteket eleve drámaivá s így szerepszerűvé is.

A *másik* szerepe, a közösség által előírt funkció, az emberi lét dramatikus jellege, társadalmi megalapozottsága, mindez elengedhetetlen feltétel volt ahhoz, hogy a szerepet mint társadalmi cselekvést, mint a személyiség elengedhetetlen összetevőjét, mint a szocializációs folyamat eszközét és eredményét egységes elméletben megfogalmazzák. Ezt a munkát elsőnek G. H. Mead végezte el. Ő is abból a gondolatból indult ki, hogy a társadalmi cselekvésnek lényeges feltétele a *decentráálás*, az egyénnek az a tendenciája, hogy a helyzetben résztvevő Másiknak a szándékvilágába beleélje magát és ehhez viszonyítva alakítsa ki a saját szerepét. Mead mutatott rá a szerepviszonylatnak a dinamikus jellegére és ezen át a társadalmi értelemben vett énné a dialektikájára. Magányos ember nincsen, az emberlét feltétele egy másik ember, akihez igazodom, akinek a tükrében látom magam. Ezt a folyamatot állandó kölcsönhatásként kell elképzelni, mint önmagam állandó alakítását a másikkal való intrapszichés egybevetés révén. Ezzel a szocializáció folyamatához érkezünk, és a Mead által leírt intrapszichikus történetben (az *én* és az „*általános másik*” viszonyában) a társas életre való rátanulásnak egyik legfontosabb mechanizmusát ismerhetjük fel. E gondolatmenetben többen belső ellentmondást láttak. A bírálatok szerint a szerepet alkotó társadalmi elvárásokat Mead helyzetekhez kötötte; a szerep így kizárólag „szituatív”: nincsenek a rendszerben olyan külső társadalmi normák, amelyek a szerepet stabilizálnák.

Ezt a hiányosságot hidalja át R. Linton. Szerinte minden kultúra meghatároz bizonyos pozíciókat, amelyeket a társadalom által arra kijelölt személyek szerepszerűen látnak el. Minden ilyen pozícióhoz „bizonyos” kulturális skémák kapcsolódnak: viselkedési formák, magatartásmódok, kommunikációs stílus, hangvétel. Például, a bíró pozíciójához viselkedésében, kommunikációjában körülírt elvárások kapcsolódnak (méltóságteljeség, ünnepélyesség, autoritás stb.). A pozíció és a pozícióhoz tartozó társadalmi előírások együttesen adják azt, amit Linton státusnak nevez (a bírói státusnak, az ügyvédi státusnak stb.), a szerep pedig számára nem más, mint a státus realizálása.

A státusnak és a szerepnek ez a kapcsolása feltételezi, hogy a státus a szokásoknak, elvárásoknak társadalmilag formált stabilabb rétege, míg a szerep ennek egyéni megvalósítása. Ha Linton gondolatát követjük, akkor a státus normákban és értékekben kifejezett rendszer, a szerep pedig ennek viselkedés- és tulajdonságszintű megfogalmazása. A társadalmi pozíció stabilabb alapja lenne a státus, dinamikusabb szuperpozíciója a szerep.

Ez már felvillantja azt a gondolatot, hogy a szerep valamiképpen *kompromisszum* a társadalmi előírások és a személyi tulajdonságok között. A szerepben az egyéni és a társadalmi, az én és a másik kapcsolódik, s a személyiség egyensúlyozásához elengedhetetlen, hogy a szerep kialakításában rátaláljon státus és egyéniség kompromisszumára.

Ez a gondolat átvezet a Moreno-féle mikroszociológiai iskola munkájához. Moreno kevesebb jelentőséget tulajdonít a társadalmi előírásoknak. Tapasztalati kiindulású, operacionista fogalomalkotó. Számára a szerep cselekvési helyzetből bontakozik ki. Feladatnak és feladatmegvalósító személyiségnek a kompromisszuma. Két rétegből komponálódik, amelyek közül az egyik inkább a személyes, a másik inkább a közösségi elemeket tartalmazza. Közös nevezője a csoport elvárásaival függ össze, amelyet azonban az egyéni

megvalósítás messzemenően differenciál. A szerep viselkedésszinten sűríti azt, ami állandó a társadalomban, és azt, ami változó és originális az egyénben.

Abban a szociálpszichológiai felfogásban, amelyet értékorientációs elemzésekben felhasználhatunk, a szerep a viselkedésnek (véleményalkotásnak, ítéletmondásnak) arra a tartományára jellemző, amelyben személyes feszültségként (cselekvési indítékként) éljük át a társadalmi meghatározókat. Az ebben az értelemben bontott szerepeknek az elemzésében nyomon követhetjük a társadalmi szokások átvételét, alakítását, az egyén útját a társas viszonylatokban és magatartását a társadalmi helyzetekben.

A felszólító jelleg

A szociálpszichológiai többlet számunkra elfogadható magyarázata Kurt Lewin fogalmi konstruktuma a konkrét helyzetekben jelenlevő tárgyak, körülmények felszólító jellegéről. Adott szituáció egyes emberek számára pozitív feszültség-többletet sugall, mások számára közömbös, míg egy harmadik csoport számára visszataszítónak bizonyul. Honnan származik a helyzetekben és a szereplőkben megmutatkozó emocionális feszültség, amelyet konszenzus alapján értéknek tekintünk?

Számos esetben a szerep-konstelláció megragadásához valószínűleg elegendő néhány hasonlósági vonás saját életem különböző helyzetei és néhány olyan ábrázolt helyzet között, amelyben a személy megfordult. E hasonlóság alapján saját emocionális feszültségemet (az indulatátvitel mélylélektani mechanizmusai szerint) átvihetem az irodalmi alakra, s így életre kelthetem. A szerencsétlen sorsú fiatalember, aki súlyos konfliktusba kerül anyjával és mostohaapjával, könnyen idézi fel az olvasóban és a nézőben saját egykori konfliktusát. Ennek a feszültségét átviheti az irodalmilag megformált konkrét helyzetre, főként ha olyan kulturális modellek is segítik, mint amilyen Oresztész vagy Hamlet története. Más esetekben még ennyi indítás sem kell: egy szó, egy hanglejtés, egy gesztus elég a helyzeti hasonlósághoz, az ebből fakadó indulatátvitelhez.

Az egyszerű analógiás megegyezéseken alapuló indulatátviteli mechanizmussal rátanulunk irodalmi művek, filmek, színdarabok egy-egy helyzetének, szerepének emocionális megragadására. De egészen más feltételei vannak az ismert mintákhoz kötött helyzet vagy az eddig ismeretlen helyzet vagy szerep megélésére. Amikor a *Godot-ra várva* című darabot olvasni, majd játszani kezdték Budapesten, az olvasónak, illetve a nézőnek alapos eligazításra volt szüksége ahhoz, hogy ebben a darabban a szereplők által hordozott pozitív és negatív értékeket megragadja, Lucky figurájában felismerje többek közt a gépesített értelmiség fölötti szánakozásnak vagy kárörömnak az érzését, vagy meglássa a két csavargóban az osztartozásnak (a diákkapcsolatnak) a jelentőségét, a nosztalgianak az értékét.

Ehhez az eligazításhoz a mi elemzéseink azzal járulhatnak hozzá, hogy a szerepeket alaklélektani értelemben vett struktúraként bontjuk ki, mint olyan *pregnans* alakzatot, amely valósággal „előugrik” a szövegből, mint a *pregnans* figurák a szemléleti mezőből.

Az alaklélektani értelmezés azokat az *egészeket* tekinti *pregnans* alakzatnak, amelyek bizonyos formai minőség alapján különíthetők el egymástól és a mezőtől, amelyben előfordulnak. Ilyen formai minőségek: a mező tagoltsága, az elemek csoportosítása, viszonylagos közelsége, a figura elhatárolódása a háttértől, a kontúr megragadható volta,

az alakzat szervezettsége (rendezettsége). Példa erre művészi alkotásban a Chaplin-figura. Pregnancia szempontjából is korunk kiemelkedő alkotása. A görkorcsohajelenet, futószalag, a csetlés-botlás a vezéri egyenruhában, mindezek – igen különféle kellékek és helyzeteik ellenére is – izomorfok, összecsendenek. Bizonyos kellékek (kalap, bajusz, nadrág, lábtartás) mint élő kontúr különítik el az alakot. A figura-háttér relációban pedig roppant méretű, nagy szakállú, mohó és erőszakos hústorony adja a háttérrel, amelyből Chaplin alakja kiválik. A szinte egymásra fényképezett helyzetek pedig megadják a figura emocionális alaptónusát: a jóindulatú, naiv, ügyetlen, humánus lényt.

A pregnáns elemek lehetővé teszik, hogy a valóságban elhatároljunk és kiemeljünk reális egységet alkotó figurákat, szerepeket. De hogyan jelenik meg ezekben a pregnanciájuk révén elkülöníthető alakzatokban az emocionális többlet, amelyet érzünk bennük? Milyen módon, milyen mechanizmussal lesznek vonzóak vagy taszítóak? Ebben a folyamatban a felszólító jellegek konstruktuma nyújt betekintést.

Kurt Lewin abból az általános biológiai tételből indul ki, hogy az adott személy mint élő szervezet soha nem lehet teljes egyensúlyi állapotban. Maga az életműködés szüntelen változást feltételez a szervezetben és kihat minden élőnél a viselkedésre, az ember szintjén pedig a hangulati működésre és a személyiségre is. Mégis elképzelhető, a finom változások mellett is valamilyen megközelítő egyensúly a külső és a belső környezet, a biológiai és a szociális meghatározók között. De ennek az egyensúlynak bármilyen megbomlása esetén a szervezetben megindul a jelző működés olyan viselkedésformák mozgósításának az irányában, amelyek az egyensúlyt helyreállíthatják. Ezt a jelzést cselekvésmeghatározó feszültségként éljük át. Például tápanyag-hiánykor az egyensúly megbomlását az éhség feszültsége jelzi. Elmegetek egy vendéglőbe; keresgélhetek ennivalót a kamrában; a táskámból elővehetem a becsomagolt tízórait; egyéb lehetőség híján koldulhatok stb. Különféle cselekvési módok, de lényegében mind a feszültség feloldása felé terel. Cselekvésre készítet, indítékként löki a viselkedést valamilyen irányba. A viselkedésnek tehát belső motivációja van, amely az egyensúly felbomlásakor fellépő feszültség csökkentésére indít. Ezek a cselekvésmeghatározó motívumok átszínezik környezetünket, s a cselekvési térben levő tárgyaknak sajátos tulajdonságot kölcsönöznek, amelyet vonzóknak vagy taszítóknak élünk meg.

Ennek az értelmezésnek a feltétele, hogy cselekvésünk meghatározott mezőben (élettérben) bontakozik ki és pereg le. Ebben a mezőben a tárgyak, személyek, jelenségek csak azokkal a tulajdonságaikkal kapnak helyet, amelyek konkrét szerepet játszanak a feszültségoldó viselkedésben: elősegítik vagy hátráltatják a megoldást, pozitívak vagy negatívak. A dolgoknak és a tulajdonságoknak ezt a pszichikus mezőben érvényes vonzó és taszító, segítő vagy korlátozó tulajdonságát nevezi Lewin felszólító jellegnek (valenciának).

A valencia fogalma azt a gondolatot is magába foglalja, hogy a pszichikus történések viszonylagosak. Hogy egy tárgy vonzó vagy taszító, hogy egy személy vágyat vagy viszolygást kelt bennem, nem egyértelmű tulajdonsága a tárgynak vagy a személynek, hanem a helyzetnek megfelelően változik, s a szükségletek kielégültségi állapotával, illetve adott feladatok feszültségével összefüggő relacionális vonás (viszonytulajdonság).

A felszólító jelleg azért viszonylagos, mert a tárgy objektív adottságaiból és a személy szükségleteiből szövődik. A tárgy objektív adottsága két mozzanatból tevődik össze: használhatóságának változataiból (funkcionális potenciájából) valamint a tárgy

„személyes történetéből” (emlékekből, viselkedési sablonokból, a tárggyal kapcsolatos viszonyulásokból). Szükséglet, funkcionális potencia, tapasztalati anyag együttesen határozza meg dolgoknak és személyeknek azt a vonzó vagy taszító jellegét, amelyet valencia-ként értelmezünk.

A felszólító jelleget tartalmilag sokféleképpen éljük át aszerint, hogy milyen cselekvést vált ki belőlünk. De különféle tartalmak mellett is van a különféle felszólító jellegeknek közös emocionális színezete: vágy, igény, kívánság, keresés pozitív felszólítás esetében; idegenség, megriadás, viszolygás, undor negatív felszólítás esetén.

A felszólító jelleg által a dolgoknak (tárgyaknak, személyeknek, jelenségeknek) tulajdonított fokozott hőfok (az érdeklődéstől a szenvedélyig) vagy viszolygás (az idegenségtől az undorig) olyan emocionális többlet képvisel, amelyet *értéknek* tekinthetünk.

Olyan feszültségeink is vannak, amelyek nem igényelnek közvetlen kielégülést, mégis feszültségként jelentkeznek. Ezek a kvázi-szükségletek, amelyek gyakran művészi produkcióba való beleéléssel elvezethetők. Ilyen mindenekelőtt a művészi alkotásokban kínált szerepek valenciájának a feszültség elvezetése. Például, Bovary Emma alakja megindítja fantáziámat, szentimentális vonásai, romantikus nyugtalansága, öngyilkossághoz vezető önérzete olyan pregnanciát adhat a (mások számára esetleg ambivalens) figurának, amely tovább munkál a képzeletben és így elvezet valamit a valóságban el nem vezethető feszültségemből. Ilyen feszültségcsökkentő lehetőséget nyújthatnak a művészi beleélés különféle változatai: az empátia, a participáció, az identifikáció, a katarzisz.

A folyamatnak, amelyben az emocionális többlet *értékként* jelentkezhet, lényeges társadalmi feltétele a közösen átélt s még inkább az együttesen átélt élmény illetve a konszenzus.

Attitűd

A kritikai érv a felszólító jelleg magyarázó elve ellen az, hogy a viselkedés meghatározásnak ez az értelmezése elhomályosítja a személyiség problémáját. Ha az intrapszichikus történések ennyire relatívek, ennyire a körülményektől függnék, akkor kialakulhat-e egyáltalán olyan intrapszichikus konstelláció, a belső instanciáknak olyan rendszere, amelyet személyiségnek nevezünk! Sőt nem is beszélhetnénk állandó személyiségvonásokról, karakterjegyekről vagy viselkedési stratégiákról, mert hiszen mindez a felszólító jellegek szituatív vonásával lenne magyarázható.

Hiába vezetnénk be olyan fogalmat mint az ösztön, hogy ennek filogenetikus állandóságával hidaljuk át felszólító jelleg és személyiség problémáját, az érvényesség igénye a szociálpszichológiában ezt a magyarázatot meghaladta. A viselkedési stratégiában mutatkozó magatartási állandóság magyarázatához dinamikusan megragadható, tapasztalatilag nyomon követhető fogalmakra van szükségünk. Ilyen fogalomnak kínálkozik a szociálpszichológiában az attitűd.

Ezzel a jól alkalmazható fogalommal a tapasztalatok sűrűsödését és az ebből adódó stabil pszichikus konfigurációkat jelöljük. Az attitűd feltételezi a tapasztalatoknak, ítéleteknek, döntéseknek az ismétlődését, az összevonását, az egymásra fényképezését, tehát azt a gondolatot, hogy a viselkedési megismétlődések konstellációszerűen sűrűsödnek és rögződhetnek.

G. W. Allport körüljárta az attitűd fogalom történetét. Az első pszichológus, aki a jelenségre mint magyarázatra utalt, H. Spencer. A szó első használatával a jelenség lényegére tapintott: ahhoz, hogy egy helyzetben adekvát döntést hozzunk, lényeges a „szellemi attitűd”, amellyel visszanyúlunk a problémához. Szerinte az attitűd egy jelenségre vonatkozó tapasztalatainkat foglalja össze az *igaz* és a *nem igaz*, a *helyes* és a *nem helyes*, az adekvát és az inadekvát dimenziójában. A tapasztalatok felhalmozódása révén valami stabil, valami állandót képvisel a lelki életünkben.

Nyilvánvaló, hogy a viselkedéskélemben magyarázatmódjával találkozunk: az igazság, az érvényesség a mindennapos tapasztalatban „csinálódik” és mindenekelőtt a viselkedésben ragadható meg. Egyre inkább meggyökeresedett az a gondolat, hogy az attitűd valamilyen cselekvési készenlét, a testtartásnak, a magatartásnak, az élményapparátusnak a beállítódása valamilyen cselekvésre, legyen az helyzetmegoldó tevékenység, veszélyelhárító védekezés, kíváncsi letapogatás stb. Minden cselekvést valamiképpen megelőz vagy legalábbis közvetlenül előkészít egy attitűdként meghatározható diszpozíció. Ily módon a lelki életnek egy stabil rétegét vélhetjük megragadni, amelyből megtudhatunk valamit a pszichikum folyamatosságáról és szervezettségéről.

A vizsgálatok elsősorban a hiedelmekre, véleményekre és a racionális preferenciákra irányultak. Majd kialakult az attitűd-vizsgálat kitüntetett módszere, az *itemekből* összetett kérdőív, a skála. Alkalmazása elválaszthatatlan attól a feltevéstől, hogy a cselekvésre, választásra, döntésre diszponáló magatartási tapasztalataink *igen-nem* formában vagy több fokozatú alternációban, de mindenképpen véleményyszerűen megfogalmazva vannak jelen a tudatunkban. Jellegzetes példa erre a Bogardus által összeállított skála, amely egy személy elfogadásának az affektív fokozataira kérdez. Az eljárást Magyarországon is alkalmazták (Halász és Sipos cigányokra, Illyés és Mérei V. fogyatékosokra vonatkozó vizsgálatukban). A skála azt határozza meg, hogyan viszonyul valaki egy emberi csoporthoz, legtöbbször etnikai kisebbséghez (pl. az Egyesült Államokban végzett vizsgálatokban a négerkéhez). Milyen szinten fogadná el: együtt dolgozna-e vele, egy házban lakna-e vele; vállalná-e azt, hogy gyermeke házasságot kössön vele stb. Az így kapott válaszokat a beállítódásra jellemző vonásnak tekinthetjük. A feltevés kétségtelen. Éppen csak az lenne nehezen valószínűsíthető, hogy ez a beállítottsági elem nemcsak a helyzet mérlegelésénél bukkan fel szükségszerűen, hanem a cselekvésre is következtethetünk belőle. Szinte bizonyos, hogy az attitűd-vizsgálatokkal meghatározható hiedelem, vélemény jellemző a viselkedést kísérő gondolati munkára, de igen kevésbé bizonyítható az, hogy az így tetten ért tartalom cselekvésmeghatározó. A döntést vagy választást kísérő képzetáramlásban, s a cselekvést szinte előkészítő mérlegelésben többféle attitűd bukkan fel. Ezek néha kifejezetten ellentétesek, s előfordulhat, hogy a viselkedésben nem a kognitíven leginkább hangsúlyos mozzanat dönt.

Az attitűd elválaszthatatlan az értéktől, amelynek „szubjektív korrelátuma” (Stoetzel és Lazarsfeld). Megfogalmazásuk azonban nem emeli ki azt a mozzanatot, hogy az érték konkrét, egyéni szinten, attitűdök közé ágyazva jelenik meg, s így azt a tájékozódási hálózatot, amit értékorientációnak nevezünk, nagyrészt attitűdrendszerek adják.

Az attitűdök hálózatából álló értékorientáció a környezettől átvett tájékozódási és művelési eszköz, s egyben, nem is veszélytelenül, az ember befolyásolásának, alakításának az eszköze is; a személyiségbe ékelődött szabályozó elemek, amelyek bizonyos állandó-

sággal rendezik a viselkedést, az egyén választásait, ítéleteit, magatartását egyúttal *hozzákötik a társas szokásokhoz*. Ugyanakkor az attitűdök tapasztalatokat is sűrítene, feszültségcsökkentést ígérő felszólítások eredményeit tárolják; ezzel lehetővé teszik az *értékorientáció egyéniesítését* bizonyos határok között.

Ahhoz, hogy egy személy a mikroszociális és a makroszociális elvárásoknak megfelelő szerep követelményeinek eleget tegyen, igen különféle helyzetekben kell biztosítani indulati egyensúlyát, ami viszont a helyzetre centrált megoldásokat kíván, s így veszélyeztetné a személyiség stabilitását. Az attitűdök rendszere lenne a szociálpszichológiai elgondolásban az a szilárdabb tartomány, amelyet a személyiség értékhordozó magatartásának az értelmezésében felhasználhatunk.

Attitűdrendszerek

A tapasztalás, amely egy-egy attitűd viselkedését és emocionális hátterét alkotja, távolról sem homogén, különféle társas helyzetekre terjed ki. Lehetek alanya a helyzetnek: én végzem el azt a cselekvést, amely az attitűd igen-pólusának vagy nem-pólusának megfelel. Lehetek az attitűdbe sűrített helyzet tárgya is: én rólam döntenek az attitűd igenjének vagy nemjének megfelelően. Lehetek megfigyelője, résztvevője helyzeteknek, amelyeket az attitűd magába foglal anélkül, hogy ezek a helyzetek közvetlenül érintenének. Belejátszhatnak egy attitűdbe olyan helyzetek is, amelyekben nem voltam résztvevő, hanem egyszerűen hallottam róluk, tudok róluk. Sőt felépíthetek attitűdöt úgy is, hogy a kognitív konstellációt sajátítom el (iskolában tanulom, könyvből tudom, propagandamunkával meggyőztek stb.).

Jelentős különbség tételezhető fel a hangsúlyozottan tapasztalatokból táplálkozó attitűdök és a szinte tapasztalás nélküli, csupán elsajátított attitűdök között. Külön értéket tulajdonítunk annak, hogy az attitűdöt, amelynek alapján cselekedett a személy, saját tapasztalatából merítette-e. „Nem mások szavát hallottam én, magam nagy kínját mondom el” kezdi a szavait Klütaimnesztra, amikor Agamemnon meggyilkolása után a közvéleményt képviselő kórus elé lép.

Vannak olyan élménytáplált intrapszichikus magatartási vázlatok, amelyeket kisgyermekkorunkban készen, még alig érthető verbális szinten vettünk át szüleinktől; a mindennapi életben újabb és újabb tapasztalatokat sűrítettünk be a viselkedési sémába, verbális megfogalmazását hozzákapcsoltuk konkrét helyzetekhez; sokáig tárgyai voltunk ezeknek a helyzeteknek, majd az alanyukká változtunk, annak révén, hogy mi tanítottuk a kisebbeket úgy és olyan megfogalmazásban, ahogyan minket tanítottak. Ezzel az élményerejű attitűdváltozattal ellentétes az az intrapszichikus építkezés, amely szinte kizárólag verbálisan felvett anyagot (sablon) használ, és így az igen és a nem szerint való döntés annyira kialakulatlan, hogy kis hatásra is átbillenhet az *igen* viselkedésből a *nem* viselkedésbe vagy megfordítva. Ide tartozik az az általános nevelési és népművelési tapasztalat, amely szerint az élmény nélkül, saját tapasztalás nélkül, csak verbálisan szervezett attitűdök labilisak, kizökkenhetők, átfordíthatók.

Az attitűdök alakulásából származó labilitás is amellet szól, hogy az értékorientációs tartományban alkalmazott kognitív, emocionális és viselkedési állásfoglalás csak

olyan rendszerben lehet hatékony, amely egymást kiegészítő, és egymást erősítő, összefüggő egységekből épül fel.

A rendszerszerűség a szocializálódás ökonómiája szempontjából jelentős. Ha az attitűdök hálózata *nem* túlságosan laza, akkor több esélye van a személynek arra, hogy az attitűdben rejlő ellentmondások kiküszöbölődjenek, s nagyjából egy körnek (egy szubkultúrának) megfelelő, konfliktusokkal nem túlságosan terhelt viselkedési sémák jöjjenek létre. Ha a rendszer homogén, akkor még viszonylag labilis helyzetben is rábízhatjuk magunkat kialakult attitűdjeinkre, mert a rendszer a még elő nem fordult szituációkra is vonatkoztatható.

Az attitűdrendszer mint értékorientációs tájékozódási hálózat lehetővé teszi, hogy valaki új helyzetben is személyiségének megfelelően viselkedjék. Ez a kritérium nem arra vonatkozik, hogy az attitűd helyes vagy helytelen, a társadalmi haladás szempontjából jó vagy rossz, hanem inkább arra, hogy a viselkedésben mutatkozik-e a személyiséget kifejező értékorientációs állandóság vagy pedig úgy néz ki, mintha a személy mindig a szituációkban kialakult felszólító jelleget követné és így viselkedésének a személyiségi állandósága szétesne.

Shakespeare *Vízkeresztjében* Malvolio, a gyanakvó puritán, az életöröm minden kezdeményezését úgy nézi, mintha az magát a társadalmi rendet veszélyeztetné; vele szemben Böffen Tóbiás lovag reneszánsz bővérűséggel irányul az örömkeresésre. Kétféle értékorientáció áll szemben egymással, kétféle attitűd. Amikor Malvolio rajtafogja a jókedvűeket, hogy az „Ó, december tizenkettő” kezdetű dalt énekelve mulatoznak, s megpróbálja eltiltani őket a mulatságtól, Tóbiás így fogalmazza meg mondanivalóját: „Hát azt hiszed, mert te oly nagyon erényes vagy, senkinek se jut már se sör, se pogácsa”. Tóbiás attitűdje itt értéket tulajdonít az italnak és az ízes ételnek, vele szemben Malvolio attitűdje viszont azon alapszik, hogy „könyv nélkül tudja az illetet”. A két szereplő a sablonizált erény és a vérbő örömszerzés értékdimenziójában jellemezhető. Az, hogy a Puritánnak és Tóbiás lovagnak az értékrendje ilyen konkrét helyzetben ilyen elevenen bontakozik ki, azon is alapszik, hogy ismét két szemléletileg pregnáns figurát látunk (a nagyhasú, nagyhangú, nagyvivő Tóbiást és a hipokrita, hiú majomként öltözködő és viselkedő Malvoliót). Ezek a pregnanciák jól követhető pozitív és negatív felszólításokat képviselnek; attitűdrendszerünk a személyiség szintjén mutatja meg, hogy az egyik az életörömet, a másik az udvari etikettet képviseli. A két értékorientáció szinte történetileg ragadható meg a két szereplő attitűdrendszerében, amely minden ízében homogén dimenziót alkot, két ellentétes értékorientációs pólussal.

Kitűnő példa lenne minderre a nevelési szokások és az ahhoz tapadó attitűdrendszer elemzése. Nyomon követhetnénk a nevelésre vonatkozó viselkedés értékszintjének jelentős változását. A nevelés műveletében a helyzeteket két szerepben élem meg: először, engem nevelnek, aztán én nevelek; a nevelési attitűdök elemzésével így szinte teljes értékrendszer tárul fel előttünk. A többszörös szerep és értékfunkciójuk révén a nevelés tartományában lényeges kategóriákban fogalmazhatjuk meg a személyiséget.

A szociálpszichológia klasszikus példái ezen a téren az *antidemokratikus személyiségnek* a vizsgálata. Azokat az attitűdrendszereket, amelyeket az autokratikus színezet, a demokráciaellenes álláspont jellemez, a szociálpszichológiában megdöbbenítő stabilitásuk és sokrétűségük révén személyiségvonásnak tekintik. A kiterjedt vizsgálatsorozat

tot nagy kutatócsoport végezte; vezető alakjai: T. W. Adorno, E. Frenkel–Brunswik, D. J. Levinson, R. N. Sanford szociálpszichológusok.

Az Adorno-csoport a személyiséget meghatározó gazdasági, társadalmi és szubkulturális tényezőket kezdte kutatni, többek közt a szülők ideológiáját a nevelés kérdéseiben. Ideológiának pedig ebben a vizsgálatban elsősorban a más embercsoportokkal szemben tanúsított viselkedési formákat (toleranciát, türelmetlenséget, az elfogadás módját, az elutasítás módját stb.) értette, tehát mindazt, amit társas és társadalmi értékorientációnak nevezhetünk. Ezek együttesen, a feltevés szerint, mint társas-társadalmi elemek, a személyiség integráns tényezőjeként vannak jelen. A más csoporthoz való viszonyulást az ember úgy tanulja meg, úgy gyakorolja, úgy foglalja ítéleti sémába, s úgy munkálja attitűdrendszerré, mint a személyiség számos más mozzanatát is.

Ez az elgondolás tette lehetővé, hogy a személyiséget attitűdrendszerek vizsgálatával közelítsék meg. Így indult el elsőnek a második világháborús időszak Németországának tanulmányozása nyomán az antiszemitizmus attitűdrendszerének a vizsgálata. Azokat a véleményelemeket, ítéleti összetevőket kutatták, amelyek állásfoglalási sémaként lépnek működésbe a zsidóknak mint egyéneknek, s mint csoportnak a mérlegelésekor. Ezt a lehetőséget a második világháború utolsó időszakában maga a történelem kínálta a kutatóknak. Hamarosan kiderült, hogy ennél sokkal tágabb jelenségről van szó; nemcsak az antiszemitizmus véleményhordozói alkotnak attitűdrendszereket, hanem a sémarendszer egy tendenciában kiterjedtebb, szerteágazóbb értékdimenzióinak egyik változata. Az antiszemitizmus mint véleményalkotás éppen az egyesült államokbeli vizsgálatok eredményei alapján nem volt elválasztható a négerellenességtől, általában a kisebbségi, idegen népcsoportokkal szemben megnyilvánuló előítéletektől. Ezek a viselkedési sémák jellemzik az antidemokratikus magatartást, illetve az antidemokratikus személyiséget (aszerint, hogy inkább szociálpszichológiai vagy inkább személyiséglélektani kérdésfeltevéssel közelünk). S talán a legáltalánosabb fogalom, amelyben a diszkriminatív előítéletrendszer és véleményalkotás beilleszkedik az, amit még Lewin megfogalmazásában autoritáriánus személyiség néven írtak le.

A téma közel ezeroldalas összefoglaló anyaga az Adorno-kutatócsoport nagyjelentőségű munkája, amely az előítéletek, a diszkrimináció, az autokratikus vélemények kiterjedt rendszerét tárta fel személyiséglélektani célkitűzéssel, szociálpszichológiai megközelítéssel. A tulajdonképpeni cél azoknak a személyiségjegyeknek, attitűdöknek a felkutatása volt, amelyekből a fasiszta értékorientáció táplálkozik. Ez az értékorientáció negatív sztereotip képzetek és ellenséges attitűdök alapján megbélyegez egy másik társadalmi csoportot, míg saját társadalmi csoportjához kizárólag pozitív sztereotípekkal és elfogadó attitűddel viszonyul. Mindezzel hangsúlyozottan hierarchikus, tekintélyelvi (autoritáriánus) véleményformálás párosul, amely igazságosnak tekinti a saját csoport domináns és a másik csoport alárendelt szerepét. A vizsgálatára összeállított nevezetes E-skála (Etnocentrizmus-skála) három attitűdrendszert foglal össze: a négerekre vonatkozó attitűdöket, az Egyesült Államok területén élő kisebbségi csoportokra vonatkozó attitűdöket, valamint az amerikai hazafiságra vonatkozó attitűdöket. Eredménye, éppen úgy, mint a külön kipróbált antiszemita skála eredménye, mindhárom vonatkozásban megmutatta a tekintélyelvi, türelmetlen előítéletek néhány jellegzetességét: általános ítéletek, sablon attitűdök, agresszív előítéletek és projekciók stb.

Egy további munkájában a kutatócsoport a fasiszta ideológiára érzékeny ún. pre-fasiszta személyiségeknek megfelelő attitűdrendszer vizsgáta. Ennek a skálának a második és csiszoltabb változata nyolc témakörben határozza meg a faszizmusra megnyerhető személyiséget. Néhány példa a fasiszta és prefasiszta beállítottságra jellegzetes attitűdökből:

a) Alárendelődés a tekintélyelvi erőnek. Kritikátlan elfogadása az idealizált autoritásnak. Pl. „A mi feladatunk az, hogy dolgozzunk, elengedhetetlen, hogy vezetőink világosan megmondják, hogy mit kell tennünk és hogyan kell eljárunk.”

b) Tekintélyelvi agresszió. Hajlandóság arra, hogy elítéljenek, kivessenek, megbüntessenek mindenkit, aki a konvencionális értékrendet megszegi. Pl. „A homoszekszuálisok degenerált alakok, szigorú büntetést érdemelnek.”

c) Babona és sztereotípiák. Az emberi sors misztikus meghatározottságának a hiedelme. Pl. „A tudomány valóban sok mindent feltárt, de lényeges dolgok vannak, amelyeket az ember soha nem érthet meg.”

d) Az erős–gyenge, domináns–alárendelt, vezető–vezetett dimenzió kiemelt szerepe a képzetáramlásban. Az erő és a szívósság mint kiemelkedő érték. Pl. „Minden igaz amerikai harcolni fog azért, ami a tulajdona”, „Ha a becsületünket sértik meg, szigorúan meg fogjuk torolni.”

e) Destruktivitás és cinizmus, az emberi dolgok lenézése. Pl. „Az emberi természetből fakad, hogy mindig lesz háború, és mindig lesznek konfliktusok.”

Ez a komplex skála 34 itemből áll és a skálával végzett vizsgálatok jól mutatták, hogy a tekintély előtti meghunyászkodás az agresszió, a babonás beállítottság, a hatalom, a világ szubjektív szemlélete, a szekszuális intolerancia, s az önismeret elleni állásfoglalás messzemenően jellemzi azt a magatartást, amely diszkriminációban, autokratikus nevelési stílusban, gyűlölködő társas viselkedésben stb. nyilvánul meg és valamiképpen a fasiszta ideológiára való fokozott érzékenységek felel meg.

Tíz–tizenöt év múlva Rokeach és munkatársai fejlesztették tovább a problémát. Azt valószínűsítették, hogy egy nagyjából demokratikus társadalmi környezetben az előítélet és a képzetáramlás merevsége az egyik legsúlyosabb nevelési probléma. A zárt gondolkodású emberek előítéletekben foglalnak állást és mondanak véleményt. Ugyancsak nagyrészt attitűd-skálákkal végzett vizsgálatainak során Rokeach kimutatta, főként serdülőknél és adolescenseknél, hogy a *hiedelmek azonossága* az összetartozásnak fontosabb mutatója, mint az egyazon népcsoportba való tartozás. Az előítéletek képződésében a konszenzust inkább az azonos hiedelemrendszer, mint az azonos etnikus hovatartozás határozza meg.

A vizsgálat főként arra utal, hogy az előítéletek ellensúlyozása elsődlegesen nevelési probléma. Ez a következtetés egyaránt érvényes az autoritáriánus, az etnocentrikus és az F-skálával kimutatott előítéletekre és sztereotípekre is.

*

A művészi alkotások megközelítésében a szociálpszichológiai értékelemzés figyelemre méltó módszertani támpontokat nyújthat. Nagy tapasztalati anyagának segítségével a szociálpszichológia megbízható fogalmi apparátust kínál: változatos feltételek között végzett megfigyelések és módszeres vizsgálatok során kibontott kategóriákat, amelyek lehetővé teszik a műalkotás tartalmi elemeinek társadalmi és történelmi összehasonlítását.

A szociálpszichológia három fejezetébe próbáltunk betekinteni ennek a lehetőségnek a vázolásához. A szerep fogalmát és a társas történetek szerepszerű tagolását alkalmasnak tartjuk az irodalmi művek felbontásához. A felszólító jelleg elméletében magyarázatot találhatunk leírt helyzetek indítékháttérének értelmezéséhez, s egy-egy szereplő viselkedési motivációjának a vázolásához. Végül az attitűdrendszerek vizsgálata lehetővé teszi az egyes epizódokban, az egyes szereplők által hordozott értéktartalom megfogalmazását, s így a mű jellegzetes értékdimenzióinak a feltárását. Ebben az értéktartományban pedig már kvantitatív összehasonlítás is lehetséges. Ez teszi az itt ismertetett szociálpszichológiai fogalmaknak az elemzését az irodalomkutatás számára is lényeges ismeretanyaggá.

SZEMANTIKAI SZÖVEGELEMZŐ MÓDSZEREK KOMMUNIKÁCIÓS TARTALMAK VIZSGÁLATÁBAN

I. Kommunikációs üzenetek, adott esetben irodalmi alkotások tartalmához úgy férünk hozzá, hogy a kommunikációs kód birtokában megértjük az üzenetet, vagyis feldolgozzuk az üzenet hordozta jelentéseket. Verbális szövegek vizsgálatában a szövegek elemeinek jelentését (jelentéseit) minimálisan három aspektusból közelíthetjük meg.

Ha a szöveg jelentése elemeit abból a szempontból tanulmányozzuk, mit jelölnek, mire vonatkoznak a nyelven kívüli világban, *denotatív* jelentésről beszélünk. A denotatív jelentés a szöveg önálló lexikális jelentéssel rendelkező szavait nyelven kívüli tárgyakkal, élőlényekkel, dolgokkal ill. ezeknek osztályaival köti össze (denotáció), a szavakból felépült mondatokat pedig nyelven kívüli történetekkel, tényekkel (referencia).

Szavaink azonban a szövegekben nemcsak egyszerűen kijelölik, megnevezik a nyelven kívüli valóság jelenségeit, hanem – mint egy jelrendszer elemei – sajátos nyelven belüli értelmezéssel látják el azokat. Így pl. a *waterloo-i vesztes* kifejezés nemcsak egyszerűen megjelöl egy személyt (Bonaparte Napóleont), hanem egy értelmezést is kapcsol hozzá, ami akkor válik teljesen világossá, ha szembeállítjuk az *austerlitz-i győztes* kifejezéssel. Ha a szöveg elemeinek jelentését a bennük lecsapódó értelmezések szempontjából vizsgáljuk, *konnotatív* jelentésről beszélünk. A konnotatív jelentés a jelnek a jelrendszer egészében elfoglalt helyétől függ, vagyis azoktól a szabályoktól, amelyek meghatározzák, hogyan használhatjuk a kérdéses jelet, hogyan kapcsolhatjuk össze más jelekkel. A *nő*, a *hölgy*, a *fehérenép* stb. szavak denotatív jelentése azonos (mindegyik felnőtt, nőnemű emberre vonatkozik a nyelven kívüli valóságban), a jelöltet azonban mindegyik különbözőképpen értelmezi, ami abban mutatkozik meg a legjobban, hogy különbözőképpen használjuk őket.

Végül a szöveg elemei jelentésre tehetnek szert azáltal is, hogy a szövegben (vagy szövegek halmazában) meghatározott gyakorisággal fordulnak elő. Ha pl. egy ország sajtójában megváltozik az országban élő egyik nemzetiség említéseinek gyakorisága, akkor ez a gyakoriságban beállt változás az adott nemzetiséggel szembeni attitűd megváltozását jelentheti. A szöveg elemeinek az említések gyakoriságán keresztül nyert jelentését *frekvenciális* jelentésnek nevezzük.

A jelentés denotatív (és referenciális) aspektusával hagyományosan a logika foglalkozik (referencia-elméletek). A konnotatív jelentés elsősorban a nyelvészet tárgya (természetes nyelvek szemantika-elmélete), és részben a logikáé. A frekvenciális jelentéssel pedig a kommunikációs (elsősorban tömegkommunikációs) tartalmak elemzésében foglalkoznak. Természetesen a jelentésnek egyik aspektusa sem rendelhető kizárólagosan

egy-egy tudományághoz, mint ahogy a valóságban egy jel jelentésében mind a három (és ezek mellett még sok más) aspektus szerepet játszik.

2. A kommunikációs tartalmak elemzésében hosszú időn keresztül elsősorban a frekvenciális jelentésre irányult a figyelem. A hagyományosan a „tartalomelemzés” (content analysis) terminussal összefoglalt elemző eljárások azt tekintik feladatuknak, hogy feltárják a szöveg elemeinek frekvenciális jelentését. Ez a következőképpen történik. Első lépésben meghatározzák a denotációknak és konnotációknak azt a körét, amely a vizsgálat kérdésfelvetése szempontjából releváns. Ha pl. egy vizsgálatban arra keresik a választ, hogyan kultivált egy hírforrás különböző társadalmi rétegeket és csoportokat, a releváns denotációk és konnotációk köre a társadalmi rétegek és csoportok jellemző jegyeit öleli fel.

Azokat a terminusokat, amelyek a kívánt denotációkat és konnotációkat hordozzák, az *elemzés kategóriáinak* nevezik. Az elemzés során ezekkel az egymás között összefüggő kategóriákkal mintegy feltérképezik az elemzés tárgyát képező üzenetek tartalmát a kérdésfelvetések szempontjából: az üzenetek elemeit azonosítják a kategóriákban és számlálják az egyes kategóriákban történt előfordulásokat. Az egy-egy kategóriában megfigyelt előfordulások gyakorisága jellemzi az üzenetek azon elemeinek frekvenciális jelentését, amelyek az adott kategóriák által hordozott denotációk és konnotációk alá esnek.

A tartalomelemzésben általában a következő kérdések tehetők fel:

- mi az, amiről ez elemzés kategóriarendszerét tekintve az üzenetekben szó van?
- mi az, amit az üzenetek fontosnak tartanak mindabból, amiről bennük szó van?
- milyen értékelést fűznek az üzenetek mindahhoz, amiről bennük szó van?
- hogyan függ össze mindaz, amiről az üzenetekben szó van?

E kérdésfelvetéseknek megfelelően a tartalomelemzés a következő dimenziókra terjedhet ki:

dimenziók	EGZISZTENCIA	PRIORITÁS	ÉRTÉKELÉS	STRUKTÚRA
kérdések	mi van? miről van szó?	a fontosság milyen sorrendjében?	mi a jó, mi a rossz? mi a helyes, mi a helytelen	mi mivel függ össze? mi mivel áll kapcsolatban
állítások	van, létezik, előfordul	fontos-nem fontos, lényeges-nem lényeges	jó-rossz, helyes-helytelen	összefügg, kapcsolatban áll
matematikai indikátorok	gyakoriság	rangsor	értékelő környezetben való előfordulások	korreláció

3. A vázolt gondolatmenetre épülő tartalomelemző módszereket a legkülönbözőbb területeken alkalmazzák kommunikációs üzenetek vizsgálatára. s bár ezek az elemző eljárások több vonatkozásban értékes eredményeket szolgáltatnak, számos probléma is felvetődik velük kapcsolatban.

a) Tartalomelemző módszereket csakis olyan esetekben lehet alkalmazni, amikor a kutatónak elegendően nagy mennyiségű üzenet áll rendelkezésére ahhoz, hogy mate-

matikailag szignifikáns előfordulási gyakoriságokat tárhasson fel. Mivel a frekvenciális jelentésben nyilvánvalóan kvantitatív szempontok érvényesülnek, az elemzés is csak akkor lehet eredményes, ha ezekhez a kvantitatív szempontokhoz igazodik. Ennek következtében nem végezhetünk tartalomelemzést, ha csak kis számú üzenettel rendelkezünk.

b) Az üzenetnek (szövegnek) csak azok az elemei válnak jelentőssé, relevánssá, amelyek az elemzés kategóriáiban azonosíthatók. Ezért, amikor a tartalomelemzésben tartalomról beszélünk, tulajdonképpen csakis arról van szó, hogy az elemzés kategóriáinak megfelelő denotációk és konnotációk milyen mértékben vannak jelen az üzenetekben. Ami az elemzési kategóriák körén kívül esik, elveszett az elemzés számára még akkor is, ha a vizsgálatban jelentőséggel bírna.

c) A tartalomelemzés csak a frekvenciális jelentést regisztrálja. A szövegben azonban olyan elemek is fontos szerepet játszhatnak a tartalom szerveződése szempontjából, amelyeknek pusztán a gyakoriságuk alapján nem tudunk jelentést tulajdonítani. Vagyis szemantikailag relevánsak lehetnek a matematikailag nem szignifikáns előfordulások is.

d) A tartalomelemzés nem tud semmit sem kezdeni azzal a nyelv lényegéhez tartozó jelenséggel, hogy az elemek jelentését a szöveggörnyezet jelentősen befolyásolja. Így amikor a szövegnek valamely elemét azonosítjuk egy kategóriában, nem tudjuk meg azt, hogy a kérdéses szövegelem hogyan illeszkedik a szöveg egészébe, milyen helyet foglal el a szövegstruktúrában.

e) A tartalomelemzésben örök problémát jelent a szöveg elemeinek az elemzés kategóriarendszerében történő azonosítása. Ha kisebb egységeket, pl. szavakat igyekszünk a kategóriákban azonosítani, figyelmen kívül hagyjuk a szöveggörnyezet jelentésmódosító szerepét. Ha viszont nagyobb egységekkel, pl. mondatokkal, vagy bekezdésekkel dolgozunk, az azonosítás nagyon bizonytalanná válik, hiszen interpretációs különbségek adódhatnak. Gyakran pusztán az intuíción vagy valamiféle kutatási predispozíción alapján dönt az elemző egy-egy szövegelem besorolásánál. Mindenképpen úgy tűnik, mintha az elemző „megerőszakolta” volna a szöveget.

f) A tartalomelemzést gyakran fenyegeti az a veszély, hogy triviális eredményekre vezet: sokszor nem derül ki belőle több, mint amit az elemzett anyag elolvasásából egyébként is megtudhatott volna a kutató. Ez természetesen egyáltalán nem szükségszerű, azonban semmiképp sem árt minden esetben alaposan megfontolni, érdemes-e a várható eredményekért az általában nagyon költséges és munkaigényes elemzést lefolytatni.

Éppen a felvetődő elméleti, módszertani és technikai problémák miatt egyre inkább erősödik az a vélemény, hogy a tartalomelemzést ki kell egészíteni olyan elemző eljárásokkal, amelyeknek segítségével kisszámú üzenetet is elemezhetünk, mégpedig úgy, hogy a kvantitatív szempont mellett kvalitatív szempontokat is érvényesítünk, a jelentésnek nemcsak a frekvenciális, hanem a konnotatív aspektusára is figyelmet fordítva. A szöveg elemeinek konnotatív jelentésére, a szövegszerveződés belső nyelvi szabályaira irányuló elemző eljárásokat nevezzük szemantikai szövegelemző módszereknek.

4. A kvantitatív tartalomelemzést kiegészítő szövegelemző módszerek, melyek a jelentés konnotatív aspektusát is bevonják a vizsgálódások körébe, alapvetően két forrásból táplálkozhatnak: az egyik forrás a nyelvi dokumentalisztika, a másikhoz pedig azok a nyelvészeti alapkutatások tartoznak, amelyek a természetes nyelvek szemantikaelméletének kidolgozását tekintik feladatuknak.

A nyelvi dokumentalisztika lényegében a tartalomelemzéshez hasonló problémák megoldására jött létre: hogyan lehet a szövegekből a szövegek hordozta tartalmi információkat kigyűjteni és ezeket aztán egy olyan rendszerbe foglalni, amelyben bármikor visszakereshetők.

a) A nyelvi dokumentalisztikában az egyik leggyakrabban használt módszer a *deskriptorizálás*. A deskriptorizálás lényege az, hogy a szöveg információs tartalmát átfordítják egy deskriptor nyelvbe. Ez úgy történik, hogy a szöveg bizonyos elemeit kiemelik, és olyan leíró szimbólumoknak tekintik, amelyeknek együttese átfogja a szöveg tartalmát. A deskriptorok tulajdonképpen jól definiált jelentéssztyálokot jelölnek, amelyek a szöveg elemeivel és egymással meghatározott szemantikai, logikai vagy egyéb viszonyban állnak. Ilyen viszony lehet az alá-fölérendeltség, pl. a fölérendeltség alapján a *bűtor* szó a *szék*, *asztal*, *szekrény* stb. szavak deskriptoraként szerepelhet.

b) A deskriptorizálással szorosan összefügg a *tezausz*-technika. A tezauszok olyan egynyelvű szótárak, amelyek a szavak szemantikai kapcsolatait tüntetik fel (a szavak szemantikai jellemzéséről és szemantikai kapcsolataikról a későbbiekben részletesen szó lesz). A tezauszok általában tematikusan vannak megszervezve, tehát leginkább azokhoz az értelmező szótárakhoz hasonlíthatók, amelyek fogalmi körönként tartalmazzák a szóanyagot. A tezauszok oly módon használhatók szövegek szemantikai elemzésére, hogy a szövegek szóanyagát összevetik a tezausz szóanyagával, és a szöveg minden szavához vagy előre kiválasztott kulcsszavaihoz hozzárendelik a tezauszból a szemantikai jellemzését.

A tezauszok jól használhatók a szövegek szemantikai információtartalmának mérésére is abban az esetben, ha a tezauszok minden egyes szavához valószínűségeket rendelünk annak alapján, hogy empirikus mérések szerint milyen valószínűségekkel fordulnak elő általában. Magas lesz az olyan szavaknak a szemantikus információtartalma, amelyek a tezauszból alacsony valószínűségű szavakkal azonosíthatók, és fordítva.

c) Végezetül említsük meg a az *automatikus kivonatolás* egyik lehetséges módszerét. Tekintve, hogy az automatikus kivonatolást számítógép végzi, amely a szöveget nem értheti meg, a probléma az, lehet-e a szövegek megjelenési formájában olyan fizikai jellegzetességeket találni, amelyek a szöveg tartalmát kielégítően jellemzik. Nagy valószínűséggel fel lehet tenni azt, hogy ha két szöveg hasonló fizikai jellegzetességeket mutat, akkor a tartalmuk is hasonló. Így a probléma megoldásának legegyszerűbb útja a szövegben található szóminták statisztikai elemzése (a szavakat a gép fizikai formájuk alapján azonosítani tudja, anélkül, hogy értené őket). Az elemzés megadja a szöveg szavainak előfordulási gyakoriságát. Különböző szövegek statisztikailag jellemzett szótárainak egybevetése tájékoztatást adhat a szövegek tartalmáról, mégpedig olyan mértékben, amilyenben a szótárak statisztikai jellemzőinek azonossága a jelentéstartalmak hasonlóságát, ill. azonosságát tükrözi.

d) Megjegyezzük még, hogy a nyelvi dokumentalisztika számítógépes módszereinek és a hagyományos kvantitatív tartalomelemzésnek az egymásrahatásából alakultak ki az olyan komplex számítógépes tartalomelemző rendszerek, mint a General Inquirer.

5. Mint fentebb már említettük, a szemantikai szövegelemzés azokból a nem alkalmazott nyelvészeti vizsgálódásokból is meríthet, amelyeknek feladata a természetes nyelvek szemantikaelméletének felállítása. Ezek a vizsgálódások nyelvészeti alap kutatás jellegűek voltak: nem konkrét szövegek tartalmának, hanem a természetes nyelvek jelentés-

struktúráinak leírására törekedtek. Bár már több olyan empirikus vizsgálat is született, amely e nyelvészeti elméleteket kommunikációs tartalmak vizsgálatára igyekezett felhasználni, az alkalmazásoknak nem alakult ki olyan világos módszertana és jól bevált gyakorlata, mint amilyenrel a kvantitatív tartalomelemzésnél találkozunk. Ennek legfőbb oka az, hogy egyelőre nem egészen tisztázott, mikor és hogyan érdemes a nyelvészetet segítségül hívni. Ezért mi sem vállalkozhatunk arra, hogy leírjuk „az alkalmazott szemantikai szövegelemző módszer”-t, mert hiszen ilyen ma még nem létezik. Feladatunknak csak azt tekintjük, hogy bemutassunk néhány olyan nyelvészeti-szemantikai elgondolást, amelyeknek alkalmazása akár önállóan, akár egy kvantitatív tartalomelemzés kiegészítéseként számba jöhet.

Hasonlóképpen nem vállalkozhatunk arra sem, hogy egyértelműen megadjuk, milyen problémák megoldásában milyen nyelvészeti-szemantikai elgondolásra kell támaszkodni. Ez ugyanis mindig az adott feladat természetétől, a kutatási céloktól, és nem utolsósorban magától az elemzendő szövegtől függ.

6. Azok a szemantikai szövegelemző kísérletek, amelyek nyelvészeti jelentéselméletek eredményeit igyekeztek alkalmazni, kevés kivételtől eltekintve a *komponenciális szemantika* körében mozogtak. A komponenciális szemantika lényege, hogy a nyelv szavai szemantikai szempontból nem képeznek oszthatatlan egységeket, hanem kisebb összetevőkre, komponensekre elemezhetők. Ezeket a szemantikai komponenseket szemantikai jegyeknek nevezzük. Az *aggregény* szó szemantikai jegyei pl. a következők lehetnek: KONKRÉT, ÉLŐLÉNY, EMBER, HÍMNEMŰ, FELNŐTT, NEM-HÁZAS.

A szavak szemantikai jegyeinek meghatározása oly módon történik, hogy a szavakat oppozícióba állítjuk más szavakkal, melyek ugyanazon fogalomkör alá tartoznak. Pl. az *asztal*, *szekrény*, *szék*, *karosszék*, *sáml*i szavak egyaránt a KONKRÉT, ÉLETTELEN, BÚTOR jegyekkel jellemezhetők, de ezen belül a *szék*, a *karosszék* és a *sáml*i szavak oppozícióban állnak a BÚTOR jeggyel jellemzett más szavakkal, és ezt az ÜLŐALKALMATOSSÁG jegy fejezheti ki. AZ ÜLŐALKALMATOSSÁG jeggyel jellemzett utóbbi három szó egymás között is oppozícióba állítható.

Mint kitűnik, ugyanaz a szemantikai jegy több szó jellemzésében is szerepelhet, így **e**zek a jegyek úgy foghatók fel, mint olyan jelentésozályoknak a nevei, amelyek alá a szavak besorolhatók.

A szemantikai jegyeknek többféle típusa van. A legegyszerűbb típushoz a fenti példákban szereplő jegyek tartoznak, amelyek a szavak fogalmi osztályait, tematikus csoportjait fejezik ki. A szemantikai jegyeknek egy másik nagy típusát a relációs jegyek alkotják, amelyek viszonyok kifejezésére szolgálnak. Az egyik legjobban leírt relációs szemantikai jegy a CAUS, amelynek jelentése *okozni valamit*. Pl. a *kiszabadít* igének a jelentése így jellemezhető:

CAUS: szabadnak lenni.

Vagyis kiszabadítani annyit tesz, mint azt okozni, hogy valaki szabad legyen. Más példák:

kitakarít CAUS: tisztának lenni

feldarabol CAUS: egész → részek

tanít CAUS: tudni (valamit)

Mint ez már valószínűleg látható, a CAUS jegy igéknek és igékből képzett főneveknek (*kiszabadítás*, *takarítás* stb.) a jellemzésében fordul elő. Vannak azonban olyan

relációs jegyek is, amelyek a főneveket jellemzik. Ilyen jegy pl. a **RÉSZE VALAMINEK**, amely azt fejezi ki, hogy az általa jellemzett szavak jelöltje részét képezi más szavak jelöltjeinek. Pl. a *kar, kéz, fej, ujj, láb* stb. szavak mind jellemezhetők a **RÉSZE VALAMINEK** jeggyel a *test* szóhoz való viszonyukban.

További fontos típusa a szemantikai jegyeknek az értékelést kifejező jegyek, amelyek elsősorban értékelő jelentésű melléknevek jellemzésében fordulnak elő. Nyelvészeti vizsgálódások szerint az értékelő jegyek mindig implikálnak valamiféle implicit szempontot, amely szerint az értékelés történik. Ha pl. azt mondom, hogy *ez a kés jó*, ezt általában úgy értem, hogy ezzel a késsel jól lehet vágni, vagyis éles. Az értékelő jegyek funkciója, hogy a szavak (itt általában főnevekről van szó) jelentésbeli jellemzésébe beépítsék a lehetséges értékelő szempontokat. Elsősorban az jöhet számításba ilyen implicit értékelő szempontként, hogy a szó jelöltje mennyire felel meg annak a célnak, amelyre használják. Így a *jó* szó egyik jelentése az lehet, hogy

MEGFELELŐ VALAMILYEN CÉLRA,

és ennek megfelelően a *kés jó* mondat jelentését valahogy így formalizálhatjuk:

<i>kés</i>	(van)	<i>Jó</i>
KONKRÉT ÉLETTELEN ESZKÖZ FUNKCIÓJA: VÁGÁS	X = VÁGÁS;	MEGFELELŐ X CÉLRA

az *Éles* szó jelentése értelemszerűen:

MEGFELELŐ X CÉLRA
X = VÁGÁS.

Itt természetesen csak nagyon egyszerű példákat mutattunk be. Valójában a szemantikai jegyek megállapítása nem mindig egyszerű feladat, hanem hosszas elemzést igényel. Mindehhez hozzátartozik, hogy egyelőre egyetlen nyelvnek sincs meg a teljes szemantikai leírása, hanem csak részterületeket dolgoztak fel, így a szövegelemzésben történő alkalmazásnál csak részben lehet az alapkutatásokra és a szakirodalomra támaszkodni. A szemléletesség kedvéért mindenesetre bemutatjuk *Az aggregény megjavította az óráját* példamondatnak egy hozzávetőlegesen teljes elemzését:

aggregény BIRT: óra („az aggregénynek van egy órája”)

aggregény CAUS: S („az aggregény okozza, hogy S”)

S: C CAUS: T („C okozza, hogy T”)

T: az óra jó

aggregény: KONKRÉT, ÉLŐLÉNY, EMBER (a többi jegy nem releváns ebben a kontextusban)

óra: KONKRÉT, ÉLETTELEN, ESZKÖZ, FUNKCIÓJA: IDŐMÉRÉS

C: Valaki: KONKRÉT, ÉLŐ, EMBER

jó: MEGFELELŐ X CÉLRA

X: IDŐMÉRÉS

(ahol BIRT egy relációs szemantikai jegy, amely azt fejezi ki, hogy valaki birtokol valamit).

7. Hogyan alkalmazhatjuk mindezt szövegek tartalmi elemzésében? Anélkül, hogy teljességre törekednénk, íme néhány lehetőség. Eljárhatunk úgy, hogy a szöveg néhány kulcsszavának szemantikai kontextusát vizsgáljuk. Kulcsszavakon itt olyan terminusokat értünk, amelyeket a vizsgálat kérdésfelvetésének és hipotézisének megfelelően választunk ki a szövegből. Ha a kiválasztás megtörtént, akkor a szövegből kigyűjtjük az összes olyan mondatot, amelyben akár explicite, akár implicite előfordulnak a kulcsszavak, majd ezeknek a mondatoknak elvégezzük a szemantikai elemzését a fenti minta szerint. Ily módon feltárhatjuk a kulcsszavak szemantikai töltését a vizsgált szövegben.

Hasznos segítséget nyújthat a komponenciális szemantika a szereplők jellemzésében. Lényegében ugyanúgy járhatunk el mint az előbbi esetben. Minden jellemzésre kiszemelt szereplőhöz kigyűjtjük az összes mondatot, amelyben a szereplők előfordulnak, majd szereplőnként elvégezzük az elemzést.

8. Némileg más irányokban keresi a természetes nyelvek jelentéstani problémáinak megoldását az ún. *szemantikai eset-grammatika*. Ennek az elgondolásnak az a lényege, hogy a mondatok szerveződésében központi szerepet játszó állítmányi összetevő mellett a mondat többi részei meghatározott szemantikai esetben állnak. Így pl. *A kocsis ostorral veri a lovát* mondatban a *ver* igei állítmány mellett a *kocsis* szó Cselekvő esetben áll, hiszen a kocsis végzi a cselekvést. A *ló* szó Tárgy esetbe kerül, mivel a lóra irányul a cselekvés, míg végül az *ostor* szó Eszköz esetű, mert vele végzik a cselekvést (megjegyezzük, hogy itt nem a hagyományos iskolai nyelvtanokban tanult morfológiai esetekről van szó: pl. a *ló* szó szemantikailag akkor is Tárgy esetű, ha morfológiailag nem, hiszen *A kocsis ostorral ver rá a lovára* mondatban nincs morfológiailag kifejezett tárgy, a cselekvés objektuma, céltárgya mégis a ló). A *ver* ige szemantikai vonzatai tehát Cselekvő, Tárgy és Eszköz eset. Egy mondat szemantikailag csak akkor lehet jólformált, ha az állítmányi rész mellé olyan szavak kerülnek állítmányi kiegészítésként (alany, tárgy, határozó), amelyek az állítmány szemantikai vonzatának megfelelnek.

Hogy itt valóban fontos szemantikai összefüggésekről van szó, azt leginkább akkor vehetjük észre, ha megbontjuk a szemantikai eset-struktúrát. Pl. *A kocsis és az ostor verik a lovat* mondatot meglehetősen furcsának érezzük, aminek nyilvánvalóan az az oka, hogy az ÉLŐ és EMBER jegyű *kocsis* és az ÉLETTELEN és ESZKÖZ jegyű *ostor* nem állhatnak ugyanazon ige mellett egyaránt Cselekvő esetben.

Gyakran úgy tűnik, mintha ezek a szabályszerűségek nem érvényesülnének. *A labda betörte az ablakot* mondatban az alany szerepét élettelen tárgyat jelentő szó tölti be, amelynek természeténél fogva csak Eszköz vagy Tárgy esetben lenne szabad állnia, holott a *tör* ige szemantikai vonzata az alany számára Cselekvő eset. Valójában itt is az elemzett struktúra érvényesül, csak létezik egy olyan transzformáció, amely bizonyos esetekben megengedi azt, hogy ha nincs olyan főnév az alanyi részben, amely Cselekvő esetben állna, akkor Eszköz és Tárgy esetű főnév kerüljön a helyére. Itt tulajdonképpen arról van szó, hogy a mondat közvetlenül tapasztalható szerkezete elfedi a tényleges szemantikai struktúrát, vagyis azt, hogy valaki, azaz egy ember törte be az ablakot, és a labda ennek a cselekvésnek csak az eszköze volt. Figyeljük meg mennyire más színezete van a következő két szövegrészletnek:

(a) A fiú bekapcsolta a rádiót. A rádió felébresztette az alvókat.

(b) A fiú a rádióval felébresztette az alvókat.

Míg a (b) mondat közvetlenül tükrözi az alapvető szemantikai esetstruktúrát, addig az (a) szövegrészlet nem, és ennek következtében a tényleges cselekvő és a cselekvés következménye közé beiktatódik még egy láncszem, amely – bonyolultabb szerkezet esetében – teljesen el is fedheti a tényleges szemantikai viszonyokat. Mindebből már az is kitűnik, hogy a szövegelemzésben a szemantikai eset-grammatika megfigyeléseit nagyon jól lehet alkalmazni a szöveg szemantikai redukciójára, vagyis arra, hogy a partikuláris leírásokból kihámozzuk a mögöttük meghúzódó összefüggéseket.

Egy szöveg elemzésében érdekes információkhoz juthatunk, ha elvégezzük a szöveg eset-grammatikai elemzését, majd megvizsgáljuk, hogy mely esetekben fedte el az író az alapvető eset-grammatikai viszonyokat, vagyis mely esetekben használt (a) és mely esetekben (b) típusú kifejtést.

Felhasználhatjuk ezt az elgondolást arra is, hogy egy elbeszélő szöveg szereplőit az aktív/passzív dimenzió mentén minősítsük. Számos nyelvészeti megfigyelés szerint az aktívnek, tevékenynek, agilisnak elképzelt szereplőket a nyelvhasználók rendszerint (b), a passzív, határozatlan szereplőket pedig (a) típusú kontextusba helyezik. Hasonlóképpen érdekes eredményekre vezethet, ha megvizsgáljuk, hogy az alapjelentésüknél fogva természetesen Cselekvő esetű szereplők mikor és hányszor jelennek meg Tárgy vagy Eszköz esetben.

9. Verbális közlések implicit tartalmának vizsgálatában valószínűleg nagyon jól alkalmazhatók az ún. *preszuppozíciós* elemzések. Preszuppozíciókon olyan előzetes felteteleket értünk, amelyeknek teljesülniük kell ahhoz, hogy egy mondatnak vagy szövegrészletnek értelmes jelentést tudjunk tulajdonítani. Ha pl. azt a mondatot halljuk, hogy *János kitakarította a szobát*, ennek a mondatnak csak úgy tulajdoníthatunk értelmet, ha feltesszük, hogy a szoba a takarítás előtt piszkos volt. A *Péter örül annak, hogy Éva megérkezett* mondat csak akkor értelmes, ha elfogadjuk, hogy (az adott kontextusban) Éva valóban megérkezett, hiszen Péter nem örülhetne egy olyan eseménynek, amely nem történt meg.

A preszuppozíciókat nyelvi tesztek segítségével ismerhetjük fel. Az egyik leggyakrabban alkalmazott teszt a preszuppozíciók feltárására a tagadás. Ugyanis a tagadásnál a preszuppozíciók jelentése nem változik, nem vesz fel tagadó értelmet. Így pl. a *János nem takarította ki a szobát* mondat is éppúgy preszupponálja, hogy a szoba piszkos volt, mint az állító változat. A *Péter nem örül annak, hogy Éva megérkezett* éppen az ellenkezőjét jelenti, mint állító változata, de a tagadás nem befolyásolja azt, hogy a mellékmondatban kifejezett állítást igaznak kell elfogadnunk ahhoz, hogy a szerkezet egészét értelmesnek tekinthessük. Azt mondhatjuk tehát, hogy a *takarít* és az *örül* igék az alábbi preszuppozícióval rendelkeznek:

takarít: az ige tárgya a cselekvés megkezdése előtt piszkos volt

örül: az igéhez kapcsolódó tárgyi mellékmondatban kifejezett állítás igaz, vagyis a mellékmondatban leírt tény fennáll.

A szemantikai preszuppozícióknak sokféle fajtája van. Az egyik leggyakoribb típus a lexikális preszuppozíció, amely egy-egy szó használatához tapad, mint a fenti két példában is. Érdekes példaként szolgálhat a következő két mondat:

János kártyajátékkal vádolta Évát

János kritizálta Éva kártyajátékát.

Az első mondat preszuppozíciója: a kártyajáték rossz, a mondat explicit jelentése pedig: János Évának kártyajátékot tulajdonít. A második mondat preszuppozíciója: János Évának kártyajátékot tulajdonít, explicit jelentése pedig: Éva kártyajátéka rossz. Ami tehát a *vádol* ige mellett preszuppozíció, az a *kritizál* ige mellett explicit jelentés, és fordítva.

A preszuppozíciók másik nagy típusa nem szavakhoz, hanem egész mondatokhoz kapcsolódik. Az a kérdés, hogy *Verseket ír Béla?* preszupponálja, hogy Béla ír valamilyen műfajban, és az explicit jelentés éppen arra kérdez, vajon melyik ez a műfaj.

Preszuppozíciós elemzéssel feltárhatjuk a szövegben mindazokat a háttérinformációkat, amelyek az explicit információk kontextusát alkotják.

10. A komponenciális, az eset-grammatikai és a preszuppozíciós elemzés nem zárják ki egymást, sőt a bemutatott sorrendben egymásra épülnek. E rövid bemutatás természetesen nem adhat teljes képet az elemzési lehetőségek gazdagságáról. Részletesebb ismertetéshez azonban nyelvészeti részletkérdésekbe kellett volna bocsátkozni. Ezzel mintegy jeleztük is, hogy a konnotatív jelentés szintjén végzett szövegelemzéshez elengedhetetlen, hogy az elemző közelebbről is megismerkedjen az alkalmazásra kiválasztott nyelvészeti módszerekkel.

KULTÚRANTROPOLÓGIA ÉS IRODALMI ELEMZÉS

A tudományközi megközelítések sorában szinte alig tartják számon az irodalomtudományi és a kultúrantropológiai módszerek, szempontok együttes alkalmazásának lehetőségét. Holott az antropológia egy másik, Lévi-Strauss-féle ágának összefüggése a strukturalista irodalmi elemzéssel közismert, nem beszélve az egyéb művészetek elméleteiről. (Megjegyzendő, hogy ezt az összefüggést az amerikai iskolák egyes képviselői nem is nézik jó szemmel. Lásd később R. A. Manners és D. Kaplan, illetve A. F. C. Wallace véleményét.) Különösen az ötvenes években, és főleg az amerikai antropológiában, az volt az általános törekvés, hogy a tudomány mind módszereit, mind eredményeit tekintve a természettudományokhoz fogható legyen. Kapcsolatai tehát a „társadalom- és humán tudományokkal” meglehetősen gyengék voltak.¹ Igazán azonban sosem volt komoly a veszély, hogy a kultúrantropológia elveszíti érdeklődését a kultúra olyan alapjelenségei iránt, mint a művészetek, az irodalom, vagy tágabb kontextusuk, a szimbolizáló rendszerek.

Ez az érdeklődés ma egyre élénkül, amint arról V. Turner amerikai antropológus beszámol az általa szerkesztett „Symbol, Myth, and Ritual” című monográfia-sorozat előszavában. „Újabbán ismét sok antropológus érdeklődik mind a kutatás, mind pedig az elmélet szempontjából az iránt, hogy milyen szerepet játszanak a (vallásos, mitikus, esztétikai, politikai, sőt gazdasági) szimbólumok a társadalmi és kulturális folyamatokban. Nehéz megállapítani, hogy ez a megújulás a más tudományokban (hogy csak egy párat említsünk: a pszichológiában, etológiában, filozófiában, nyelvészetben) jelentkező új fejleményekre adott kései reakció, vagy inkább egy központi témához a mellőzés időszaka után esedékes visszatérést jelez. . . . Bármik voltak is az okok, tagadhatatlanul feléledt az érdeklődés a kultúra, megismerés és érzékelés közötti kapcsolatok természete iránt, ahogyan ezek a kapcsolatok szimbolikus formákban megnyilvánulnak.”² A sorozat célja, hogy az összehasonlító szimbólumtan, a „komparatív szimbológia” fóruma legyen, „s az olvasók szigorúan antropológiai megközelítésmódok változatos skáláját találják a szimbólumrendszerek formális elemzéseitől a jövődőlő és beavató rítusok empathikus bemutatásáig”.³

¹ R. Redfield: Relations of Anthropology to the Social Sciences and to the Humanities, in: A. L. Kroeber (ed.) *Anthropology Today*. Chicago–London, 1953, 728–738.

² V. Turner: *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca–London, 1974. 7.

³ I. m. 8.

Természetesen nem állíthatjuk, hogy Turner elsősorban az irodalomra gondol, s azt sem részletezhetjük most, hogy mi az irodalom viszonya általában az említett szimbólum-rendszerekhez. (Antropológiai szempontok érvényesítésével éppen erre is fény derülhet.) Mint bármely más társadalomtudomány irodalomtudományi alkalmazásakor, ezúttal is csak annyit várhatunk, hogy a kultúrantropológia a kultúra egyes jelenségeinek izolálásával és a köztük levő (illetve tételezett) viszonyok funkcionális vagy más jellegű leírásával támpontot nyújt az irodalmi jelenségek hasonló alapú vizsgálatához.

A fentieknek máris ellene vethető, hogy akár fordított irányban lehetne inkább szükség bizonyos segítségre. A kultúrantropológiában használatos szimbólum-fogalom ugyanis kidolgozatlan az irodalomtudományban és általában az esztétikában ismerthez képest. (Különösen áll ez az elmélet-ellenes terep-antropológusokra, mint annakidején F. Boas, akinél szimbólumnak számít minden olyan alakzat, aminek a „jelentése” érthetetlen a be nem avatottak számára.) Hasonlóképpen kifogásolhatjuk sok más kategória (pl. a stílus,⁴ a műalkotás⁵ stb.) átgondolatlan, vagy a szaktudományostól eltérő értelemben történő használatát. Az ilyen hiányosságok a módszerek és a felölelt területek túlzott változatosságából erednek, ahogyan erre a kultúraelmélet egyik legjobb összefoglalója is felhívja a figyelmet. „Bármilyen is az antropológia, annyi biztos, hogy minden társadalomtudomány közt a legnagyobb igényekkel lép fel. Minthogy illetékesnek tartja magát az összes, bármely időben és helyen létrejött emberi kultúra vizsgálatára, témái felölelik a rokonsági és társadalmi szervezetek, a politika, a technika, a gazdaság, a vallás, a nyelv, a művészet és a mitológia teljes körét – hogy csak azt a néhány kutatási területet említsük, amely hamarjában eszünkbe jut.”⁶

Miért vállalkozik a társadalomtudományok egyik ága arra, hogy a művészettől a gazdasági életig terjedő, igen változatos problémaköröket egyaránt vizsgálja? A magyarázat viszonylag egyszerű. A kultúrantropológia, bár programjából nincs kizárva a modern, fejlett társadalmak vizsgálata, mégis hagyományosan és elsősorban az úgynevezett „primitív népek” kultúrájával foglalkozik. Részben maguk e társadalmak eléggé differenciáltak, részben rendszerint mindössze egy vagy néhány szakember van jelen és végzi a kutatást, tehát egyszerre gyűlnek össze a legváltozatosabb adatok az élet minden szférájából. Már maga az a döntés elméleti felkészültséget és állásfoglalást igényel, hogy egy adott jelenség inkább gazdasági, mint rituális jellegű (célú, okú, stb. . . ?), nem beszélve a kategóriák felállításával kapcsolatos kérdésekről. Itt kell megemlítenünk, hogy a maga speciális szempontjai, valamint a kutatási terep sajátosságai miatt a kultúrantropológia csak korlátozott mértékben tud, illetve hajlandó támaszkodni a rokon tudományágak, mindenekelőtt a szociológia módszereire és elméletére. Bármilyen ambiciózusan próbálja is az antropológus a saját, specifikus szükségleteinek megfelelő szemléletet kidolgozni és érvényesíteni, aligha képes arra, hogy a gyűjtött anyagot az összes illetékes szaktudomány szempontjából kifogástalanul dolgozza fel. Állandó vita folyik arról, hogy a tudományág a tények regisztrálásán túl milyen mértékben vállalkozhat az elméleti értelmezés feladatára. Ez a problémakör számunkra azért fontos, mert az esztétikai, majd irodalmi elemzés könnyebben tudja forrásanyagként használni az antropológia gyűjtéseit, ha azok nincse-

⁴ Vö. M. Schapiro: Style, in: A. L. Kroeber (ed.) I. m. 287–312.

⁵ F. Boas: Népek, nyelvek, kultúrák. Budapest, 1975. 143.

⁶ D. Kaplan–R. A. Manners: Culture Theory. Englewood Cliffs, 1972.

nek beágyazva bonyolult teóriákba. Hogy csak egy példát említsünk, Franz Boas műveire többször is hivatkozik Lukács György *Az esztétikum sajátosságában*, ám az adatok átvételén túl már rendszerint más következtetésekre jut, mint az eredeti szerző.⁷

Az antropológia által gyűjtött anyagnak mint forrásnak a megemlékezésével elérkezünk arra a pontra, ahonnan áttekinthetjük a kultúrantropológia és az irodalomtudomány együttműködésének különféle konkrét lehetőségeit. Az egyik ilyen eljárás az lehet, hogy az egyes népeknél talált és feljegyzett szövegeket (mitoszok, mesék stb.) műalkotásnak tekintik, s kidolgozzák a nekik megfelelő elemzési módszereket. (C. Lévi-Strauss, J. Lotman, R. Barthes). Egy másik kínálkozó terület az irodalom „transzgresszív”, műalkotáson kívüli szférájának kutatása, ahogyan azt H. Markiewicz (R. Ingarden nyomán) megfogalmazza. Az antropológia itt olyan szerepet tölthet be, mint a szociológia vagy a művelődéstörténet irodalmi érdeklődésű ágazatai. Harmadikként felvethetjük azt a lehetőséget, hogy a szoros értelemben vett műelemzés során is hasznosíthatónak találhatjuk az antropológiai megközelítést és annak némely kategóriáját. Itt elsősorban a műnek az a rétege jöhet számításba, amelyet Ingarden az „ábrázolt tárgyiasságok” rétegének nevez, vagy más felfogásokat idézve gondolhatunk a mű „referenciális” (I. A. Richards) illetve „modelláló” (J. Lotman) funkciójára stb. Az antropológia ez utóbbi alkalmazására konkrét példát nem találtunk.

Az a tény, hogy jelen tájékozódásunk fő körét a kultúrantropológiában jelöltük meg, egyúttal azt jelenti, hogy a folklór szövegek elemzésének jól kidolgozott és ismert módszereivel nem kívánunk bővebben foglalkozni. A téma kitűnő áttekintését nyújtja J. M. Meletyinszkij tanulmánya, amely V. J. Propp alapvető művével együtt jelent meg magyarul.⁸ Ami Lévi-Strauss módszerét illeti, leginkább a mátrixok felállítása, a bináris oppozíciók megragadása keltette fel az amerikai antropológusok figyelmét. A. F. C. Wallace úgy látja, hogy Lévi-Straussnál „az érdeklődési körök: a 'szimbólumok' . . . , az analogikus érvelés, valamint bináris oppozíciók és feloldásuk egyfajta hegeli dialektikája”. Majd pontokba szedi Lévi-Strauss „receptjét”:

„1. Végy egy empirikus jelenséget . . .

2. Határozd meg mint két vagy több 'terminus' közötti számos lehetséges viszony egyikét.

3. Készítsd el a terminusok közötti lehetséges permutációk táblázatát.

4. Ez a táblázat legyen az elemzés általános tárgya, s a megfigyelt empirikus jelenségek úgy tekintendők, mint a teljes rendszer különféle permutációinak egy-egy megvalósulása.”⁹

A kontrasztív módszert Wallace üres formalizmussal gyanúsítja, ugyanakkor az antropológiai elmélet reprezentánsai nem helyeslik Lévi-Strauss módszerének másik oldalát, a pozitív, már-már irodalmias kifejtést sem. A *Szomorú trópusokkal*¹⁰ kapcsolatban R. A. Manners és D. Kaplan fájjalja, hogy arról Susan Sontag elragadtatással ír esszéjében (*Az antropológus mint hős*), nemcsak mint művészi teljesítményről, hanem mint nagy

⁷ Lásd pl. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Budapest, 1975. II. köt. 383., valamint Franz Boas: *Népek, nyelvek, kultúrák*. Budapest, 1975. 142.

⁸ V. J. Propp: *A mese morfológiája*. Budapest, 1975. 220–281. J. M. Meletyinszkij: *A mese strukturális-tipológiai kutatása*.

⁹ A. F. C. Wallace: *Culture and Personality*. New York, 1961. 94.

¹⁰ C. Lévi-Strauss: *Szomorú trópusok*. Budapest, 1973.

tudományos műről is. Holott „az a fajta személyes-humanisztikus megközelítés, amelyet Sontag kisasszony oly vonzónak talál Lévi-Strauss művének bizonyos vonatkozásaiban”, „aligha képzelhető el, hogy elméleti állításokat eredményezzen az antropológiában”.¹¹ Anélkül, hogy a vitát tovább követnénk, megállapíthatjuk, hogy a kultúrantropológia fogalmainak, kutatási eredményeinek kategorizálása és átfogó rendszerezése mindaddig nem történt meg, s az ilyen irányú európai kísérleteknek sem sikerült ezt a folyamatot elindítaniuk. Ez a tény megnehezíti az együttműködést a fentebb említett két másik területen is: az irodalom „művön kívüli” jelenségeit az antropológia ténylegesen nem vizsgálja, s a mű referenciáival kapcsolatban sincs kezdeményezés.

A művön kívüli, „transzgresszív”, valamint az immanens típusú irodalomelméleti állítások megkülönböztetésével Henryk Markiewicz jelöli ki azt a másik kérdéskört, amelyben az antropológia közreműködésére kellene számítanunk. A műalkotásra vonatkozó törvények kérdését a következőképpen határolja el a magára az irodalomtörténetre érvényes törvényektől: „... az immanens jellegű minőségi és strukturális általánosításokkal az irodalmi mű általános elmélete, a genealógia és a stilsztika foglalkozik; a transzgresszív jellegű minőségi és strukturális általánosítások pedig, legalábbis mint tudományos program, a kulturális antropológiához tartoznak; jelen fejtegetéseink tárgyát viszont az irodalomtörténet tudományos törvényei képezik”.¹² Ennek a szférának bizonyos részeit, például az irodalom és a társadalom viszonyát a szociológia, illetve az irodalomszociológia, valamint az irodalomtörténet kutatja. Másrészt láthattuk, hogy amikor Lukács György a kultúrantropológiához fordult, tulajdonképpen művelődéstörténeti adatokra volt szüksége; a kortársi, vagy akár múlt századi írott irodalommal kapcsolatban azonban nem állnak rendelkezésünkre antropológiai anyagok. Ha a művön kívüli valóságot széles értelemben fogjuk fel, akkor úgy találjuk, hogy egyre több társadalomtudomány válik illetékessé a különféle problémák megoldásában, s ezzel együtt csökken az egész kérdés irodalmi, irodalomtudományi relevanciája. Arra kell következtetnünk, hogy Markiewicz éppen azért gondolt a kultúrantropológiára, mert az számos külön tudományág szakterületét a saját jogán, együttesen ragadja meg, s így várható, hogy sikerül valamelyes egységet teremtenie. Az irodalmi mű környezetének azonban nem annyira a megfoghatatlan, homogén kultúrát kell tekintenünk, mint inkább a mindenkori társadalom konkrét képződményeit, amelyekkel eredményesebben foglalkoznak a megfelelő társadalomtudományok.

A művön kívüli szférát azonban az irodalom jelenségvilágában szűkebb terjedelműnek is felfoghatjuk. A „valóság” korlátozásához maguk a műalkotások nyújtanak segítséget azért, hogy valamilyen módon a valóságra vonatkoznak, tehát a velük kapcsolatos ontológiai állásfoglalás nyomán olyan sajátos „világ” rajzolódik ki, amelynek vizsgálata nem a szociológia, hanem az irodalomtudomány feladata. Ezekben a meghatározottságokban felismerhetjük „az ábrázolt tárgyiasságok rétegét, nevezetesen ama tisztán intencionális állapotokon keresztül bemutatott tárgyak rétegét, melyet a művet alkotó mondatok értelme jelöl ki”.¹³ Azaz, „amikor például Ingarden nyomán azt mondjuk, hogy a bemutatott világban dolgok, emberek, folyamatok vannak, vagy amikor rámuta-

¹¹ *Theory in Anthropology*. Ed. R. A. Manners, D. Kaplan. Chicago, 1968. 4.

¹² H. Markiewicz: Az irodalomtudomány fő kérdései. Budapest, 1968. 227.

¹³ H. Markiewicz, i. m. 58.

tunk egy irodalmi fikcióban megjelenített tárgyakra, akkor azok formális struktúráját állítjuk a középpontba”.¹⁴ Ezeket a tárgyakat szemantikai kategóriákként is felfoghatjuk (objektum), s ezekre utalnak (referálnak) az irodalmi műben rendszert alkotó kifejezések, hogy ily módon kapják meg sajátos értelmezésüket (jelentés). Mint J. Lotman kifejti, az ilyen összefüggések nemcsak a műalkotásra, hanem a kultúra rendszerére is jellemzőek.¹⁵ Ezt szem előtt tartva kíséreljük meg felvázolni a kultúrantropológiai ismeretek alkalmazásának harmadik lehetőségét, amely a műalkotások tárgyaival, fiktív vagy formális referenciáival kapcsolatos.

Amikor a kultúrantropológia módszereiről gondolkodunk, hamar elérkezünk az irodalomtudományban is jól ismert alapkérdésekhez, elsősorban a tudományosság kritériumaihoz. Az irodalmi mű „megismételhetetlen egyediségének” elve ugyanolyan gondokat okoz, mint a kulturális (mondjuk nyelvi, Whorf-féle) relativizmus. Mint Markiewicz kifejti (részletesebben, mint Wellek és Warren),¹⁶ a relativizmus a windelbandi terminológia szerint az idiografikus megközelítésnek felel meg, az irodalomtudománynak azonban általánosító, nomotetikus jellegre kell törekednie.¹⁷ Milyen mértékben tekinthetünk azonban hasonlóknak vagy azonosnak két (s a tudományos általánosítás érdekében lehetőleg több) olyan jelenséget, amely időben vagy térben (kultúra), esetleg kontextuálisan (irodalom) különböző „pontokon” fordul elő? Azok, akik a természettudományos mintákhoz mégoly szerényen közelítő törvényeket kívánnak anyagukban felfedezni, nyilván nem tudnak mit kezdeni tisztán egyedi tényekkel. Tehát, akár engedmények árán is, olyan jelenségeket, vagy azokból olyan jellemzőket különítenek el és kategorizálnak, amelyek többé-kevésbé azonosaknak tekinthetők. Az elemzés következő lépéseként már egymással összehasonlíthatók lesznek az anyag nagyobb egységei, s e művet nyomán a jellemzők megléte illetve hiánya szerint megfelelő általános kijelentések alkothatók.

A komparatív módszert mint a tudományosság szinte elengedhetetlen feltételét szorgalmazták a kultúrantropológia teoretikusai is, joggal hivatkozva Durkheim híres megállapítására: „Az összehasonlító szociológia nem külön ága a szociológiának; ez maga a szociológia annál inkább, minél jobban levetkőzi pusztán leíró jellegét és a tényekkel is számot akar vetni.”¹⁸ Megjegyezzük, hogy a komparativitás fogalmát kétféle jelentéssel szokták használni, s a kevésbé gyakori az, amelyet Durkheimnél látunk, s amely számunkra is fontosabb. Általában a kultúrák közötti vagy társadalmak közötti összehasonlításról van szó, legalábbis ami az antropológiát illeti.¹⁹ Mi viszont továbbra is általános kategóriákkal s a köztük levő viszonyokkal kívánunk foglalkozni, kezdve a legalapvetőbb szinten.

Bronislaw Malinowski a kultúra tudományos elméletének kidolgozására tett kísérletében a következő szavakkal kezdi az emberi természetről szóló fejezetet: „Kultúraelméle-

¹⁴ K. Rosner: Ingarden's Philosophy of Literature and the Analysis of Artistic Communication, in: Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics. Ed. Piotr Graff and Sław Krzemien-Ojak. Warszawa, 1975. 196.

¹⁵ J. M. Lotman: Szöveg, modell, típus. Budapest, 1973. 283.

¹⁶ R. Wellek–A. Warren: Az irodalom elmélete. Budapest, 1972. 20.

¹⁷ H. Markiewicz: I. m. 217. skk.

¹⁸ Durkheim: A szociológia módszere. Budapest, 1917. 173. Idézi D. Kaplan–R. A. Manners: Culture Theory. 7.

¹⁹ R. M. Marsh: Comparative Sociology, A Codification of Cross-Societal Analysis. New York, 1967. 5.

tünket arra a tényre kell alapoznunk, hogy az összes emberi lény egy állatfajhoz tartozik. Az embernek mint szervezetnek olyan feltételek között kell élnie, amelyek nemcsak életben maradását biztosítják, hanem lehetővé teszik számára az egészséges és normális anyagcserét.”²⁰ Az alapvető biológiai szükségletekkel azonban az antropológia sohasem találkozik közvetlenül, sőt maga az ember sem. „Már jeleztük, hogy a szükséglet fogalma pusztán az első megközelítés a szervezett emberi viselkedés megértéséhez. Számos alkalommal hangsúlyt kapott, hogy még a legegyszerűbb szükséglet, még a környezeti hatásoktól legfüggetlenebb fiziológiai funkció sem tekinthető a kultúrától teljesen érintetlennek. Mégis léteznek bizonyos, a fizikai környezet és az ember anatómiája által biológiailag determinált tevékenységek, amelyek kivétel nélkül beépülnek a civilizációk minden típusába.”²¹ A. L. Kroeber szerint viszont ezek túl általános kategóriák ahhoz, hogy bekerüljenek az alapvető fogalmak közé. „Az olyan, többé-kevésbé visszatérő formai vagy folyamatbeli kvázi-szabályszerűségek, amelyeket a kultúrára nézve eddig megfogalmaztak, valójában nagyrészt kultúra alatti természetűek. Korlátok ezek, amiket fizikai, illetve szervi tényezők szabnak a kultúrának. Az úgynevezett 'kulturális állandók' mint a család, a vallás, a háború, a kommunikáció és ehhez hasonlók inkább biofizikai keretként foghatók fel, amelyek különféleképp feltöltődnek kulturális tartalommal – feltéve, hogy nemcsak egyszerűen a mi nyugati logikai-verbális kultúránk skatulyáinak felelnek meg ezek a kategóriák.”²²

A vita tehát a biológia és a kultúra közötti határról folyik, holott éppen ezt a határt nem célszerű túlságosan pontosan kitűzni. Vissza kell utalnunk Malinowskira, ismét aláhúzva, hogy a kultúra az ember minden funkciójára hatást gyakorol. Ugyanakkor Malinowski is kizárt funkcionális elméletéből olyan fontos tényezőket, mint a munka és annak szervezetei. Határozottan leszögezte egyrészt, hogy a kultúrák fő egységei kivétel nélkül *intézményeknek* tekinthetők és nevezendők, amennyiben mindegyikük valamely embercsoport szükségleteinek kielégítésére szerveződött, szabályozott tevékenységforma, másrészt viszont úgy vélekedett, hogy ha a kultúrát specifikusan fogjuk fel, akkor a szoros értelemben vett anyagi, gazdasági jellegű tevékenység, illetve termelés formái nem tartoznak a kulturális intézmények körébe. „Univerzális intézménytípusai” között, mint lentebb láthatjuk, a megfelelő (5.) pontban nem a munka végzése céljából, hanem a munka mellett, járulékosan létrejött intézményeket sorolja fel.

Hogyan történik tehát a sokféle tény azonosítása, elkülönítése egy olyan tudományban, amely általában a „tények” igen nagy halmazát dolgozza fel? Bármely vizsgált jelenségkör tudományos leírásának előfeltétele, hogy valamilyen osztályozási alap álljon rendelkezésre, amelynek kidolgozása részben elméleti feladat, ugyanakkor azonban az empirikus evidenciák meghatározó erejének is érvényesülnie kell. Úgy tűnik, a kultúr-antropológia kategóriáinak kialakulásában mindig is az utóbbi tényező játszott fontosabb szerepet, és csak mélyreható elemzéssel lehetne felderíteni a „pártatlanul empirikus” megközelítést valójában meghatározó, változatos elméleti (és ideológiai)²³ előfeltevése-

²⁰ B. Malinowski: A Scientific Theory of Culture. New York, 1960. 75.

²¹ I. m. 75–76.

²² Idézi C. Kluckhohn: Universal Categories of Culture. In: Anthropology Today, 516.

²³ Ilyen összefüggésben vetették fel fiatal antropológusok a tudomány felelősségének kérdését, méghozzá igen éles hangon. Az a hagyományos szemlélet, amely egy-egy távoli népet (a legtöbbször

ket. Ha megnézzük az „univerzális intézménytípusoknak” azt a rendszerét, amelyet Malinowski az elméleti általánosság igényével dolgozott ki, láthatjuk, hogy tulajdonképpen a fogalmak eklektikus gyűjteményéről van szó, amelynek érvényességét nem az elméletalkotás módszerei és törvényei, hanem a terepmunka gyakorlati sikerei hivatottak bizonyítani.

UNIVERZÁLIS INTÉZMÉNYTÍPUSOK²⁴

szerveződési alap	intézménytípusok
1. Fajfenntartás (A vérségi kapcsolatokat jogszerű házassági szerződés határozza meg, az elágazásokat pedig az egyes genealógiai sémák specifikus leszármaztatási alaptörvényei.)	<p>A család, mint a szülők és gyermekek háztartási csoportja.</p> <p>Az udvarlás szokásrendje.</p> <p>A jogszerűen meghatározott és megszervezett házasság, mint két egyént összekötő és két csoportot rokonsági kapcsolatba hozó szerződés.</p> <p>A kibővített háztartási csoport, annak jogi, gazdasági és vallási szervezetével.</p> <p>Az egyoldalú (csak az egyik szülő ágán számon tartott) leszármazás elve alapján kialakult rokonsági csoportok.</p> <p>Az anyai vagy apaági szervezettű nemzetség.</p> <p>A rokon nemzetségek rendszere.</p>
2. Területi alap (A közelségből, szomszédságból és együttműködési lehetőségekből adódó közös érdekek.)	<p>Szomszédsági csoportok a településszervezetek szerint: a nomád horda, a saját körzetben vándorló telepések, a falu, a kistelepülés vagy tanyacsoport, a város és a nagyváros.</p> <p>Kerület, tartomány, törzs (vö. 7).</p>
3. Fiziológiai alap (Nem, kor és testi jegyek vagy szimptomák szerinti megkülönböztetések.)	<p>Primitív nemi totemcsoportok.</p> <p>Fiziológiai vagy anatómiai természetű nemi különbségeken alapuló szervezetek.</p> <p>A funkciók vagy tevékenységek nem szerinti megosztásra épülő szervezetek.</p>

annak is csak egy kis töredékét) elszigetelten, a világpolitikai helyzettől eltekintve vizsgált, ezzel szembevetve a kolonizáció ott zajló folyamata, a tanulmányozott népek történelmi méretű sérelmei fölött. Vö. G. D. Berreman: *Is Anthropology Alive? Social Responsibility in Social Anthropology* *Current Anthropology* 9 (1968.) 391–396. G. Gjessing: *The Social Responsibility of the Social Scientist*. Uo. 397–402. K. Gough: *New Proposals for Anthropologists*. Uo. 403–407.

²⁴ B. Malinowski: i. m. 62–65.

- Korcsoportok és korosztályok, amennyiben szervezettek.
- Primitív társadalmakban az abnormálisok, őrültek, epilepsziások (gyakran mágikus vagy vallási eszmékkel összekapcsolt) szervezetei; magasabb szinteken a betegek, elmebetegek és születési rendellenességgel sújtottak számára létesített intézmények.
4. Önkéntes társulások
- Primitív fokon: titkos társaságok, klubok, szórakozási célú csoportok, művészeti társulások.
- Magasabb fokon: klubok, kölcsönös segélyező és javadalmazó egyesületek, szabadkőműves-páholyok, szórakozási, művelődési vagy más céllal rendelkező önkéntes társulások.
5. Foglalkozás és hivatás
(Az emberek szakosodott tevékenységeinek megszervezése, az érdekek egyeztetése és speciális képességeik teljesebb kibontakoztatása céljából.)
- Primitív fokon: elsősorban mágusok, varázslók és sámánok, papok szervezetei; továbbá céhek és gazdasági csoportosulások.
- A civilizáció fejlődésével előállnak a megszámlálhatatlan műhelyek, céhek és vállalatok, gazdasági érdekcsoportok és szakemberek szövetségei a gyógyítás, jog, oktatás és a vallási igények kielégítése területén.
- Megjelennek a specifikus intézmények is, hogy biztossá tegyék a szervezett tevékenység kereteit az oktatásban (iskolák, kollégiumok, egyetemek), a kutatásban (laboratóriumok, akadémiák, intézetek), az igazságszolgáltatásban (törvényhozó testületek, bíróságok, rendőrség), a honvédelemben és hódításban (hadsereg, flotta, légierő), a vallásgyakorlásban (hitközségek, szekták, egyházak).
6. Rang és státusz
- Nemesi, papi, polgári, paraszti, jobbágyi, rabszolgai rendek és rangok. Kasztrendszer.
- Etnikai rétegződés, azaz vagy faji, vagy kulturális megkülönböztetések primitív és fejlett fokon.
7. Integráció
(Közös kultúra vagy politikai hatalom alapján.)
- A törzs mint fejlettebb szinteken a nemzetségnek megfelelő kulturális egység.
- A kulturális alcsoport területi értelemben, vagy mint kisebb zárvány (nemzetiségi kisebbségek, gettó, cigányság).
- A politikai egység, amely felölelheti a törzs egy részét, vagy egészét, sőt több kulturális alcsoportot. Alapvetően fontos, hogy megkülönböztessük a törzsi nemzetet és a törzsi államot mint politikai szervezetet.

Tehát ilyen, vagy többé-kevésbé hasonló sémák²⁵ állnak rendelkezésünkre, amelyek elsősorban arra alkalmasak, hogy segítsenek tudatosítani nehézségeinket az irodalmi művön kívüli valóság megközelítésében. Semmi okunk megnyugodni például abban, hogy a fenti kategóriasorozathoz már nincs mit hozzátennünk, vagy hogy a benne tükröződő szempontok általában elfogadhatók.

A funkciókhoz intézményeket rendelő felfogás, a funkcionalizmus természetesen csak a fő megközelítésmódok egyik sokat vitatott változata, s az ellene felhozott érvek maguk is nagyjából egységes koncepcióvá, a kulturális relativizmus tételeivé állnak össze. Kimutatható, hogy a funkcionalizmus a legújabb kori politikai racionalizmus szemszögéből értelmezi a legkülönbözőbb etnikai szervezeteket. „Természetesen a primitív társadalmakban is találunk funkciós csoportokat – jegyzi meg az egyik bíráló, Edward Sapir –, ezek azonban rendszerint csak másodlagos jelentőségűek a rokonsági, területi vagy a társadalmi rétegződés alapján létrejött csoportokhoz képest. Ezeknek a csoportoknak egyébként határozott szocializáló hatásuk van a különféle közös tevékenységi formákat illetően.”²⁶ „Az antropológia és a történelem tanulságai azonban egyaránt arra látszanak utalni, hogy bármiféle társadalmi csoportosulás, ha egyszer már létrejött, igyekszik fennmaradni, életét viszont csak részlegesen befolyásolja funkciója, amely amúgy is a konkrét kortól és helytől függően mindig más és más lehet. Bizonyos, hogy az antropológia kevés tanulságosabb tényről tud szolgáltatni a szociológiai elmélet számára, mint azt, hogy különböző társadalmi egységek a funkció szempontjából egyenértékűek lehetnek.”²⁷

Az intézményi szinonimitás érvényességének elismerése vagy tagadása, a funkciók rejtett vagy nyílt működése, illetve a különböző „diszfunkcionális” képződmények azonosítása számos olyan kérdést vet fel, amelyekben jelenleg távolról sincs egyetértés az antropológusok között. A gyakorlati kutatások azonban tovább folynak, és szükség mutatkozik olyan eszközök kidolgozására, amelyek lehetőség szerint függetlenek a teoretikus kérdésektől s a rájuk adható válaszoktól.

Ilyen kategóriakészletet alapvetően pragmatikus álláspontról kiindulva lehet összegyűjteni, mint ahogyan azt E. T. Hall tette, ezúttal kevésbé egzotikus populációkon végzett vizsgálatainak során. A módszer jellegében erősen közelít a pszichológia, a szociálpszichológia eszközeihez, s a kutatómunka gyakorlati próbájának alávétve, a tanulságokat fokozatosan feldolgozva Hall végül is komplex táblázatban foglalta össze, amelyet az alábbiakban az ő szavaival mutatunk be.

„A táblázatra nézve az olvasó észre fogja venni, hogy nincs benne tartalmi anyag, s csak címekre korlátozódik. Jelen formájában osztályozási rendszerként és ellenőrző listaként szolgálhat a viselkedés kutatója számára, aki, ha nagyszabású kutatási programot vezet, meggyőződhet ennek segítségével arról, hogy nem feledkezik-e meg valamely fő kategóriáról. Egyúttal ez az emberi tevékenységek különleges térképének is tekinthető. Mint térkép jól használható a csoportmunkában, az egyes közreműködőknek kiadott

²⁵ Lásd pl. Clark Wissler kultúra-sémáját, amely tömörebb, ám talán még esetlegesebb. C. Wissler: *Man and Culture*. New York, 1923. E részlete újra megjelent, in: *Readings in Anthropology*. Ed. M. H. Fried. New York, 1963. II. köt. 34.

²⁶ Edward Sapir: *Az ember és a nyelv*. Budapest, 1971. 245.

²⁷ E. Sapir: i. m. 247.

munkák kijelölésében és ellenőrzésében. A felkészült kutató gondolat kísérleteket is végezhet magán a táblázaton.” . . .

„A térkép tanulmányozása közben az olvasó észreveheti, hogy a bal felső saroktól a jobb alsó sarokig egy átlós választóvonal húzódik, ahol ti. az egyes kommunikációs alarendszerek találkoznak melléknévi megfelelőjükkel. Amikor a hálózatot kitöltöttük, feltűnt, hogy az átló fölötti tevékenységek az egyénre, az alatta levők pedig a megfelelő csoportra vonatkoznak. Így a *társulás szórakozási eredményei* a művészek és sportolók, míg a *játék szervezeti eredményei* a játékoscsoportok, csapatok és egyesületek’ lesznek.” . . .

... „Az alarendszerek metszéspontjaiban nemcsak egy tengely adódik. A táblázat különböző mezői egészen különböző dolgokkal kapcsolatosak; a baloldali felső rész inkább a formális, a középső az informális, míg az egész jobb alsó rész a technikai jellegű tevékenységekkel foglalkozik. . . . Mind a száz kategóriát felbonthatjuk tízfelé, majd a kapott alkategóriákat ismét tízfelé. Így 80 a közösségi védekezés, 80. 2 a közösségi védekezés gazdasági, 80. 5 az időbeli aspektusa.” . . .

„Ezen a ponton hívjuk föl az olvasó figyelmét arra az érdekes tényre, hogy a kommunikációs alarendszerek itt megadott sorrendje igen fontosnak látszik. Eredetileg azért választottuk ezt a sorrendet, mert az adott tevékenységek esetében ez állt a legközelebb a valóságos filogenetikus sorrendhez, ahogy az egyes tevékenységeket megtanulják, s azok bekerülnek minden szervezet élettörténetébe. . . . Később azt is fölfedeztük, hogy minden alarendszer funkcionálisan kapcsolódik egy másikhoz, például a tér az időhöz, a munka a játékhoz. A sorrend ezeknek a páros viszonyoknak is megfelel. Érdekes fényt vet a sorrendre az a megfigyelésünk, hogy a legtöbb társadalom az itt megadottól eltérő rendbe sorolná a rendszereket. . . . Például azok az észak-amerikaiak, akiket erről megkérdeztünk, eltértek az eredeti sorrendtől az anyagi, szórakozási és nemi kérdésekben. Amint azt az amerikaiakról sejteni lehetett, az anyagiakat előbbre vették, míg a szórakozás és a nemiség az utolsó helyekért versengett. Egy arab alany számottevően különbözött az amerikaiaktól. Kiválasztotta az időt és a teret, és hátrahelyezte őket, az időt utolsónak; az anyagiak is hátra kerültek, s a fő helyeket a védelmi rendszerek és a kapcsolatok kapták.”²⁸

E. T. Hall táblázatának bemutatása azt az újabb folyamatot is illusztrálhatja egyszersmind, amelyet Kaplan és Manners a „társadalomtudományok konvergenciájának” nevez. „Volt idő, amikor a kiterjedt, huzamos terepmunka, a holisztikus és a komparatív módszer kombinációja az antropológiát egyedülállóvá tette a társadalomtudományok között. Ez azonban már a múlté.”²⁹ Az antropológia egyre inkább rákényszerült, hogy átvegye a közgazdaság, a szociológia és a pszichológia területén régóta használatos kvantitatív módszereket, míg a többi társadalomtudományban ennek épp az ellenkezője történik, azaz egyre inkább élnek a holisztikus, komparatív, közvetlen megfigyelésen alapuló módszerekkel. Mindenesetre a szemléletmód és a technikai eszközök átvétele és kiterjesztése egyik társadalomtudományban sem eredményezte a társadalmi jelenségek sokaságának olyan feldolgozását, amelyet a művészettudományok, az embertudományok stb. kiindulópontként használhatnának.

²⁸ E. T. Hall: *The Silent Language*. Garden City, N. Y. 1969. 220–224.

²⁹ D. Kaplan and R. A. Manners: *Culture Theory*. Englewood Cliffs, 1972. 202.

A társadalomtudományos ismeretek szerzéséhez készült ilyesfajta „stratégiai tervek”, „térképek”, vázlatok megszemlélésével, esetleg a Hall által javasolt gondolat-kísérletekkel próbálkozva, körülbelül ugyanoda jutunk, ahová Leo Löwenthal az irodalom iránt érdeklődő szociológust invitálja. Igaz, hogy ő fordítva, az irodalmi jelenségekből kíván kiolvasni szociológiai relevanciájú tényeket. „Ennek ellenére a szociológusnak, akit érdekel az irodalom és analitikus tapasztalatokkal rendelkezik a szépirodalom területén, nem szabad megelégednie azzal, hogy csak olyan irodalmi anyaggal foglalkozzék, amely per definitionem szociológiai. Feladatkörébe az is beletartozik, hogy az állami és társadalmi folyamatoktól távol eső irodalmi témák és motívumok társadalmi tartalmait is megvizsgálja. A sajátos mód, amellyel az alkotó író a természetet és szerelmet, bizonyos mozdulatokat és hangulatokat, a társaséletet vagy az emberi magányosságot kezeli, továbbá az eltérő súly, amellyel művében az elmélkedések, leírások és párbeszédnek szerepelnek – mindezek a jelenségek az első pillanatra talán értelmetlennek tűnhetnek a szociológus számára. A valóságban azonban kitűnő és eredeti forrásnak bizonyulnak, ha azt kutatjuk, mennyire hatja át az egyéni élet intim szféráját a társadalmi klíma, amelyben ez az élet végül is lezajlik.”³⁰

Löwenthal elemzéseit illetően azonban továbbra sincs semmi biztosítékunk arra, hogy kijelentéseiből valódi tudáshoz juthatunk (pl. a kormányos és a király viszonyáról Shakespeare *Viharjának* hajótörési jelenetében). Továbbra sem elég világos, hogy milyen alapon és milyen mértékig vehető szociológiai, antropológiai vagy akár pszichológiai adatok forrásának egy (fiktív) irodalmi mű, illetve annak az ábrázolt tárgyiasság fogalmában megragadott összetevői.

Turner, az antropológus, türelmetlen ontológiai döntéssel, illetve kinyilatkoztatással oldja meg a problémát saját céljainak megfelelően. Bár konkrétan a vallásról beszél, elsősorban a szimbolikus viselkedés érdekli, s könnyen beláthatók állásfoglalásának esztétikai kihatásai. „Amivel itt mindvégig próbálkozom, talán csak annyi, hogy eltérő álláspontot dolgozzak ki azokkal az antropológusokkal szemben, akik fennen tiltakozásaik ellenére még mindig a Radcliffe-Brown-féle paradigmával operálnak, s a vallásos szimbólumokról azt tartják, hogy azok a társadalmi struktúrát tükrözik vagy fejezik ki, s a társadalmi integrációt mozdítják elő. Azokkal az antropológusokkal sem értek egyet, akik a vallást neurotikus tünetekkel vagy kulturális védekező mechanizmusokkal rokonítják. Mindkét fenti vélemény úgy tekinti a szimbolikus viselkedést, a szimbolikus cselekvést, mint „epifenomént”, én azonban „ontológiai” státust igyekszem neki adni. Innen érdeklődésem az állatoknál fellelhető rítusok iránt.”³¹

Mint említettük, annak a problémának, hogy a társadalmi jelenségek milyen rendszer szerint tagolandók, nemcsak antropológiai, hanem szociológiai, társadalomfilozófiai, pszichológiai stb. vetületei is vannak, ugyanakkor a konkrét vizsgálatokban az azonnali, gyakorlati használhatóság is nagyban befolyásolja a metodológiai döntéseket. Így történhet meg, hogy míg például az egyik irodalomszociológiai felfogás a műben ábrázolt tárgyiasság világának elemzésére is vállalkozik (Löwenthal), a másikat szinte alig érdekli, hogy mi van a könyv borítólapjai között, s főleg a művek termelésének és fogyasztásának

³⁰ Leo Löwenthal: Irodalom és társadalom. Budapest, 1973. 224.

³¹ V. Turner: Dramas, Fields, and Metaphors, Ithaca--London, 1974. 57.

Kommunikációs alarendszerek (Hall, E. T. 1959. pp. 222–223.)

KOMMUNIKÁCIÓS ALAPRENDSZEREK	KAPCSOLATI (INTERAKCIÓS) 0	SZERVEZETI 1	GAZDASÁGI 2	NEMEK SZERINTI 3	TERÜLETI 4	IDŐBELI 5	OKTATÁSI 6	SZÓRAKOZÁSI 7	VÉDELMI 8	ESZKÖZHASZNÁLATI 9
KAPCSOLAT (INTERAKCIÓ) 0	KOMMUNIKÁCIÓ; HANGJELZÉSEK; GESZTUSOK; NYELV; 00	státus és szerep 01	cseré 02	a nemek kapcsolattartásának módjai 03	a kapcsolattartás helyei 04	a kapcsolattartás időpontjai 05	tanítás és tanulás 06	művészetekben és sportban való (aktív és passzív) részvétel 07	védés és védtettség 08	telefon, jelzések, írás stb. használata 09
TÁRSULÁS 1	közösség 10	TÁRSADALOM; OSZTÁLY; KASZT; KORMÁNYZAT 11	gazdasági szerepek 12	a nemi hovatartozás szerepei 13	helyi csoportszerepek 14	korcsoportszerepek 15	tanítók és tanulók 16	művészek és sportolók 17	védelmezők (orvosok, papok, katonák, rendőrök stb.) 18	a csoporttulajdon használata 19
ÖNFENNTARTÁS 2	ökológiai közösség 20	foglalkozási csoportosulások 21	MUNKA; SZERVEZETT MUNKA; ELLÁTÁS; FOGLALKOZÁSOK 22	nemek szerinti munkamegosztás 23	az egyén hol eszik, főz stb. 24	az egyén mikor eszik, főz stb. 25	munka által történő tanulás 26	a munkában talált élvezet 27	az egészség és a megélhetés védelme 28	élelem, energiaforrások, eszközök használata 29
NEMISÉG 3	nemi kapcsolatokon alapuló közösség (nemzetiség) 30	házassági alapon szerveződő csoportok 31	család 32	A KÉT NEM: HIM ill. NŐ; SEXUS (biológiai), NEM (státus) 33	az egyénnek neme szerint juttatott területek 34	az egyénnek neme szerint kijelölt időszakok 35	a nemi hovatartozás szerepeinek tanítása és tanulása 36	nemek szerinti részvétel 37	a nemiség és a termékenység védelme 38	nemek szerint megkülönböztető viseletek, díszítések használata 39
TERÜLETISÉG 4	a közösség területe 40	a csoport területe 41	gazdasági terek 42	férfiak ill. nők területei 43	TÉR; FORMÁLIS TÉR; INFORMÁLIS TÉR; HATÁROK 44	a tér beütetmezése 45	az egyénnek kijelölt tér tanítása és tanulása 46	térbeli játékok stb. 47	a magánszféra fenntartása, el. o. nultság (privacy) 48	kerítések és tulajdonjelölések használata 49
IDŐBELISÉG 5	közösségi periódusok 50	csoportperiódusok 51	gazdasági periódusok 52	férfiak ill. nők periodikus tevékenységei 53	területileg meghatározott periódusok 54	IDŐ; SORRENDSÉG; PERIÓDUSOK; NAP-TÁR 55	az egyén mikor tanul 56	az egyén mikor játszik 57	pihenés, szabadság, üdülés 58	időmérő eszközök stb. használata 59

TANULÁS	a közösség tudás- anyaga – min- den, amit taníta- nak és tanulnak	tanuló csoportok – oktatási intéz- mények	a tanítás és tanu- lás javadalmazása	a nemek szerint különböző tud- nivalók	a tanulásra szol- gáló helyek	a tanulás (cso- portok) beüte- mezése	BEVEZETÉS A KULTURÁBA (enculturation); NEVELÉS; IN- FORMÁLIS TA- NULÁS OKTA- TÁS	játszva tanulás	az önvédelem és az egészségvéde- lem megtanulása	oktatási segédesz- közök használata
6	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
JÁTEK	közösségi játé- kok – művészet és sport	játékos-csopor- tok – csapatok és egyesületek	hivatásos sport és szórakoztatás	férfiak ill. nők játékai, tréfiái, sportjai	a szórakozás he- lyei	játékidények	oktató játék	SZÓRAKOZÁS; TRÉFA; JÁ- TÉK; SPORT	gyakorlatozás	szórakozási eszkö- zök (játékszerek) használata
7	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
VÉDEKEZÉS	közösségi véde- kezés – szerve- zett védelmi rendszerek	védelmi csopor- tok – hadsereg, rendőrség, egész- ségügy, egyház	a védelem gazda- sági struktúrái	az egyes nemek mit védenek (az otthont vagy a jóhírüket stb.)	mely helyeket védik	a védekezés szükséges ideje	tudományos, val- lások és katonai képzés	tömeggyakorla- tok és katonai já- tékok	VÉDELEM; SZERVEZETT VÉDEKEZÉS; INFORMÁLIS VÉDEKEZÉS; TECHNIKAI VÉDELEM	a védekezés eszkö- zeinek használata
8	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89
HASZNÁLAT (ANYAGI ESZKÖZÖK)	kommunikációs hálózat	szervezeti háló- zat (városok, épületcsoportok stb.)	élelem, energia- források és ter- melő berendezé- sek	mi tartozik a fér- fiak ill. a nők illetékességi kö- rébe vagy tulaj- donába	a tulajdon – amit bekeríte- nek, számontar- tanak és mérnek	milyen periód- usokat mérnek és jegyeznek fel	iskolaépületek, oktatási segéd- eszközök stb.	szórakozási és sporteszközök valamint előállítá- suk	erődítmények, fegyverzet, orvo- si felszerelés, biz- tonsági berende- zések	ANYAGI REND- SZEREK; KAP- CSOLAT A KÖR- NYEZETTEL; MOZGÁSI SZO- KÁSOK; TECHN- KA
9	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99

szociológiai szempontból sokkal biztonságosabb terepén mozog.³² Természetesen ugyanilyen divergenciákra számíthatunk az antropológiai módszer alkalmazása esetén is. Az adott tudományágon belül található eltérések azonban azzal a tanulsággal szolgálnak, hogy a kutatások kezdeti szakaszában a vizsgált anyag jellegzetességei határozzák meg elsősorban a vele szemben elfoglalható álláspontokat, az általánosítások lehetőségét és mértékét stb. Ha az irodalom művön belüli és kívüli összefüggéseit kultúrantropológiai módszerekkel kívánjuk vizsgálni, először meg kell ragadnunk a kifejezetten „antropológiai problémát” az irodalmi jelenségben, mint annak egyik aspektusát. Ez azonban már a konkrét irodalmi elemzés mozzanata és feladata, amelynek elvégzéséhez az előbbiekben bemutatott néhány eszközön túl az antropológiai koncepciók további változatainak felhasználására is kísérletet kell tennie.

³² *Robert Escarpit: Irodalomszociológia – A könyv forradalma. Budapest, 1973.*

IRODALOM ÉS REJTETT KULTÚRA

A rejtett kultúra kifejezéssel a kultúrának azon vonásaira utalunk, amelyeket még azok is ritkán ismernek fel, akik rendelkeznek velük. Az emberek minden társadalomban hajlamosak rá, hogy figyelmen kívül hagyjanak vagy elfojtsanak bizonyos, rendszerint tanult magatartásokat és viselkedési sémákat, már amennyire bárki figyelmen kívül hagyhat vagy elfojthat egyes személyes tapasztalatokat vagy motívumokat. A rejtett kultúra esetében az elfojtott vonások többé-kevésbé közösek a társadalom tagjai számára, és valószínűleg ugyanolyan közvetlen módon hagyományozódnak, mint a nyílt kultúra alapvető elemei. A rejtett vonások nem „igazabbak” vagy „valóságosabbak” a nyílt vonásoknál; egyformán jellemzik a nép magatartását és viselkedését. A különbség (az egyén önmagára és másokra irányuló) felismerésében és az elfojtás fokában rejlik. Ha azt mondaná valaki a társadalom egy reprezentatív képviselőjének, hogy magatartásában vagy közösségének magatartásában kimutathatók a rejtett kultúra bizonyos jegyei, bizonyára nevetne az ötleten, sőt esetleg hevesen visszautasítaná. Jól bizonyítja ezt a közvélemény reagálása a Kinsey-jelentésre. Hasonlóképpen, az amerikaiak tagadni fognak minden bizonyítékot, amely arra mutathatna, hogy leplezetten ellenséges magatartást tanúsítanak a gépi technológia iránt, bár jelen tanulmányunkban éppen ilyen bizonyítékot mutatunk be.

Hogyan ismerhető fel tehát a rejtett kultúra? Feltételezhetjük, hogy rejtett kultúrával van dolgunk, amikor a következtetlen, vagy látszólag logikátlan magatartás visszatérő formáit vesszük észre. Amikor egy adott társadalom vagy társadalmi csoport tetteiben ragaszkodik következtelenségéhez, amikor érzelmileg ellenáll minden olyan kísérletnek, amely arra irányul, hogy tetteit összehangolja kimondott meggyőződésével, és amikor hosszú ideig ragaszkodik ehhez a magatartáshoz, rejtett kultúrával van dolgunk. Nyilvánvaló okok miatt azonban a rejtett kultúra tanulmányozása rendkívül nehéz. Egy heterogén társadalomban, mint a mienk is, ahol viszonylag általános a magatartásbeli különbség, nem valószínű, hogy kultúránk nagy része sokáig rejtett marad. Ezzel szemben az a kicsi, amely úgy marad, rendkívül nagy fontosságúvá válhat a viselkedés bizonyos érzelmi töltésű területein, mint például a faji és szexuális kapcsolatok vagy a vallás.

Ezen a ponton elérkeztünk oda, hogy vázoljuk, mi nem a rejtett kultúra. Először nem az egész, teljes kultúra, amely a nyílt kultúra felszíne alatt létezik, és „valóban” irányítja az emberek magatartását és viselkedését. Inkább a kultúrának azokat a részeit foglalja magában, amelyek nagymértékben összeférhetetlenek a kultúra más részeivel, és ezért kénytelenek titkossá válni.

Másodszor, a rejtett kultúrának megfelelő magatartás nem ugyanaz, mint a kultúrától való elidegenedés (vagy Durkheim megjelölésével „anomie”). A kultúra rejtett elemei éppúgy részei a kultúrának, mint a nyílt elemek. Míg a rejtett kultúra elemével összhangban álló viselkedés összeegyeztethetetlen a nyílt kultúra hasonló elemével, ilyen összeegyeztethetetlenséget eredményezhet a nyílt kultúra két, össze nem férhető eleméhez való alkalmazkodás is, jöllehet a diszharmónia ilyen esetben nem nagyon feltűnő. A kultúra két eleme közötti logikai összeférhetetlenség valószínűleg gyakran mutatkozik olyan társadalomban, amely heterogén hagyományokra támaszkodik, vagy amely gyorsan változik.

Harmadszor, a rejtett kultúra nem azonos a szubkultúrával. Mindnyájunk előtt ismert, hogy az egyén mennyire ellentétes szerepeket játszik a különböző csoportokban, amelyekhez tartozik: hasonlítunk csak össze egy kamasz viselkedését a családban és azonos korú társaságában. Míg azonban mindegyik csoport tagjait meglepi vagy leereszkedően mulattatja a másik csoport tagjainak viselkedése, elismerik egymás létezését, és – bizonyos értelemben – az eltéréseket természetesnek, sőt kíváncsinak tekintik. A serdülő maga is tudatában van szerepei elütő jellegének, akár okoz konfliktust számára, akár nem. Még egy kisebbségi csoport (mint például a mennoniták vagy zsidók) szubkultúráját sem lehet semmiképpen azonosítani a rejtett kultúrával. Ez más mint az uralkodó kultúra, ez a társadalom kis részének kultúrája, az uralkodó kultúrától való különállása közismert és nyilvánvaló mind a kisebbségi csoport, mind a nagyobb társadalom előtt. A szociológusok a két társadalomban élőket „marginális” embereknek nevezik, és ezek köztudottan kevesen vannak minden társadalomban. Ezzel szemben a rejtett kultúra vonásai a társadalom tagjainak többségében, ha nem éppen mindegyikében kimutathatók.

Feltehetjük azonban a kérdést, hogyan sajátítják el a rejtett kultúrát, ha nem ismerik fel, és titokban marad? A kérdés azonban feltételezi, hogy a nyílt kultúra áthagyományozása szándékos és racionális. Az ifjúságnak a társadalom nyílt kultúrájára való nevelése a valóságban csak kis részében szándékos. Míg a gyermek a nyelv és egyéb jelek, például gesztusok útján tanul, a folyamat legnagyobb része végtelenül szövevényes. Mint Hickman és Kuhn rámutatnak, „alig akad, ha egyáltalán van olyan apa vagy anya, aki félrehívja gyermekét és azt mondja neki, 'most elmondom neked mindent, amit tudok', 'most elmondom neked, mit kellene tudnod és hinned', vagy 'most elmondom neked, mit kellene tudnod és hinned', vagy 'most elmondom neked mindent a társadalomunkról és kultúránkról'. Ilyen általános jellegű beszélgetés viszonylag kis hatással lehetne a gyermek magatartására. A magatartást felveszik és nem tanulják’.”

Ez vonatkozik mind a nyílt, mind a rejtett kultúrára. A különbség nem a tanulás módjában rejlik, hanem abban, hogy a felnőtt mennyire van tudatában kiadott utasításainak, vagy milyen mértékben hajlandó felismerni az utasításokat, ha felhívják rájuk a figyelmét. A tanulási folyamat egyik sajátossága, hogy a gyermek felveszi a rejtett kultúra utasításait, először azonban nem tudja, hogy azok „titkosak”. Büszkén fitogtatja az éppen elsajátított vonásokat magatartásában vagy beszédében, és a szülő meglepődik. Ez a negatív reakció – amely egy vagy több alkalommal is bekövetkezhet – most megtanítja a gyermeket, hogy „felejtse el” vagy „tagadja le” ezt a részét annak, amit a szülőtől tanult. Rá kell azonban mutatnunk, hogy a nyílt és rejtett kultúra közötti különbség viszonylagos; a rejtett kultúra egyes kérdéseit meghitt barátok „hétepcsés titokként” beszélnek

meg egymás között. A felnőttek „megtanítanak” más felnőtteket is a rejtett kultúra bizonyos aspektusaira, épügy, mint a gyermekeket.

Legjobban talán azok a megfigyelők tanulmányozhatják a társadalom rejtett vonásait, akik azt egy idegen kultúrája szempontjából vizsgálják. Ennélfogva mindeddig az antropológusok és külföldi utazók szereztek legtöbb bizonyítékot a rejtett kultúráról. Magát a fogalmat is leggyakrabban az antropológusok elemezték. Ebből következne, hogy a fogalom is akkor a leghasználhatóbb, ha rendelkezésre állnak a közvetlen benyomások az élő kultúráról. Az írott dokumentum elemzése első pillanatra nem látszik alkalmasnak a rejtett kultúra tanulmányozásához, amelyekről kevés másfajta bizonyítási forrás áll rendelkezésre. Célunk itt éppen az, hogy bemutassuk a rejtett kultúra elemei feltárásának egyik eszközét az írott és különösen irodalmi bizonyítékok elemzése útján.

Természetesen egyáltalán nem új az az elképzelés, hogy a kultúrával kapcsolatos információk forrásként az irodalmat használjuk fel. A történészek már régóta ezt teszik. Ha eltekintünk a stílus- és ízlésváltozásoktól, feltételezhetjük, hogy az irodalom manifest tartalma tükrözi a kultúra lényeges sajátosságait. Mi a helyzet azonban a rejtett kultúrával? Feltételezhejük, a társadalom legtöbb tagja nem veszi szívesen, ha emlékeztetik rá, hogy magatartása a rejtett kultúra vonásait mutatja; ebből következően az író, aki nagy közönséghez kíván szólni, ezeket nem fogja szándékosan ábrázolni. Ezzel szemben a népszerű irodalmat lehet tanulmányozni abból a célból, hogy mit árul el vagy mit ábrázol. Más szavakkal, megközelíthető a rejtett kultúra kivetítődéseként. A művészetek ilyen megközelítése már több területen meggyökerezett. A pszichológusok egy ideje már alkalmazzák a grafikai és nyelvi kifejezést, hogy ennek útján eljussanak az egyén tudatalatti asszociációihoz. Az ilyen projektív tesztek közül talán a Rorschach-, TAT- vagy szó-asszociációs teszt a legismertebb. Hasonlóképpen, a nagyközönség vagy a közönség jelentős részétől befogadott irodalom utat nyithat a társadalom ki nem fejezett eszményei felé. Természetesen Freud vagy Jung követői is tanulmányozták az irodalmat, de nem pontosan úgy, ahogyan mi javasoljuk. Ők a visszatérő, népszerű témákat keresték a klasszikusokban annak kivetítődéseként, amit egyetemes ösztönöknek vagy komplexumoknak tekintenek. Őket lényegében a valamennyi emberben közös vonások érdeklik. Ezzel szemben bennünket az az eljárás foglalkoztat, amely alkalmas egy meghatározott időben és helyen létezett kultúra sajátos vonásainak meghatározására. (Bár a freudistákat tipikusan inkább az általános és nem az egyéni kulturális vonások foglalkoztatják, már maga Freud felvetette a tanulmányunkban követett vizsgálódási irány lehetőségét. „A kulturális evolúció és az egyén fejlődésútja közötti analógia egy jelentős szempontban továbbvihető. Állíthatjuk, hogy a társadalom is kifejleszt egy szuper-egót, akinek befolyása alatt a kulturális evolúció végbemegy. Csábító feladat lenne a kultúra emberi rendszerének szakértője számára, hogy bizonyos esetekre vonatkoztatva kidolgozza ezt az analógiát.” *Civilization and Its Discontents*. London, Hogarth Press, 1946. 136.)

Az írott dokumentumok projektív komponense főként a szóképben és metaforában található, ahol a metaforát a legszélesebb értelemben használjuk, mint amely magában foglalja a kifejezés legáltalánosabb képi módozatait. Amikor a szerző olyan hasonlító eszközöket alkalmaz, amelyekben az analógia nyílt vagy hallgatólagos, valójában asszociációs mintát tár fel, amely csak részben lehet tudatos. Azaz függetlenül attól, hogy milyen okból választ ki egy bizonyos szóalakzatot, tény, hogy azt a lehetőségek végtelen sorából választja ki. Választását ennélfogva a szándékos számítás semmilyen mértéke nem magya-

rázhatja teljesen. Így például, a szerző miért gépet választ a veszély kifejezésére, miért nem vihart vagy földrengést? Most természetesen nem foglalkozunk a személyiség egyéni kifejezőmódjával. Érdeklődésünket a képekre és metaforákra korlátozzuk, amelyek gyakran fordulnak elő egy meghatározott társadalom írott ábrázolásában. Nem az egyszerű klisére vagy szeszélyes kifejezésre gondolunk, hanem az azonos jelenségek leírásához *változatos nyelven, ismételten alkalmazott* metaforára. (Míg a népszerű klisék bizonyos fokig érdekesek lehetnek a társadalomtudós számára, azokat inkább beszédbeli szokásoknak (pl. „szép mint egy kép”) kell tekintenünk és nem a rejtett kultúra tudattalanul választott kivetítődésének, és így módon a metafora egyszeri ismétlődése nem elegendő kritérium. Azt a metaforát vagy képet keressük, amely visszatérően, változatos nyelven jelenik meg, és ugyanannak a jelenségcsoportnak a leírására szolgál.)

Annak illusztrálására, miként lehet az írott dokumentumokkal feltárni rejtett min-tákat, vegyük példának az amerikai irodalmat a polgárháború előtt, az iparosodás kibontakozásának idejéből. Mint legtöbb történész bizonyítja, a társadalom tiszta szívvel hitt a haladás eszményében. A soha nem látott terjeszkedés, társadalmi mobilitás és optimizmus kora volt ez. Az újságokban, magazinokban és szónoklatokban számtalan példát találunk rá, miként ünnepelték az ember természet feletti uralma jelképeként az új technológiát. Vegyük például egy lelkész beszédét a New York-i Mechanic's Institute-ban, 1841-ben. A téma kifejtése során I. D. Williamson tiszteletes a kor számos közhelyét alkalmazta. A mesteremberek művészete, mondta, „megváltoztatja a természet arculatát, az elhagyatott, magányos helyet boldoggá és virágzóvá teszi mint a róza, – a hegyeket elegyengetik – a görbe egyenessé válik, az egyenetlen simává – a felszálló gőzt felfogják útjában és erővé alakítják, amely lehetővé teszi, hogy kinevessük a távolságot és a tért – a széles Atlanti-óceán olyanná válik, mintha keskeny tavacska lenne . . . Utunk mindig előre vezet, és megszelídítéssel fenyegetjük a cikázó villámot, a hűsége mágnesből olyan erőt vonunk ki, amely feleslegessé teszi a tengerész vitorláját, és még hatalmasabb győzelmet érünk el azon akadályok felett, amelyeket a tér állított az ember embertársai-val való érintkezésének útjába . . . az emberiség boldogsága nagymértékben függ ezen művészetek ápolásától . . . nélkülük az ember tehetetlen gyermek, kitéve tízezernyi veszélynek és nehézségnek, amelyeket nem tud irányítani; velük együtt azonban erős, és méltósággal uralkodhat a hatalmas birodalom felett, melyet a Teremtő adott neki.”

Amikor azt állítjuk, hogy ez a retorika megtestesíti a kultúra uralkodó értékeit, azt sem tagadhatjuk, hogy a technológiai újításnak voltak szókimondó kritikusai is. Voltak. Ők azonban egy viszonylag törpe kisebbséget alkottak. Egyesek a rabszolgatartók érdekében szóltak, mások a kialakuló munkásmozgalom, különböző vallási szekták vagy utópisztikus reformista csoportok nevében. Általánosságban azonban a kor amerikai polgárai lelkesen támogatták az új gépi erőt, és még lelkesebben használták fel. A társadalom számos, köztisztviselőben álló vezetője, mint Daniel Webster, Edward Everett olymértékben hódoltak a technológiának, hogy nyelvezetük alig különböztethető meg Williamsétól. Az írott bizonyítékok alapján azért arra a következtetésre juthatunk, hogy kisebb, elidegenedett csoportoktól eltekintve, az amerikai kultúra csak helyeselte az iparosodást.

Ez azonban még nem minden. Így módon bizonyára leírhatjuk a gépesítés uralkodó, nyílt hatását, de elkerüli figyelmünket bizonyos halk elégedetlenség, amelyet a korszak

valamennyi kutatója azonnal felismer. Pontosabban, ha a kor technológiai változásának nagyszámú hatását vizsgáljuk, felfedezhetünk olyanokat, amelyek osztályozása nem egyszerű. Vegyük például James H. Lanman *Az Egyesült Államok vasútjai* című cikkét, amely Hunt Merchants' Magazine-jében jelent meg 1840-ben. Az újság kereskedelmi szellemével összhangban a szerző kedvező képet rajzol a gőzgép amerikai térhódításáról. A „termelő vállalkozást” az amerikai kultúra megkülönböztető jegyének tekinti, és dicséri az új gépeket mint „korunk diadalát, a gépi filozófia, a szabad gondolat, liberális kereskedelem dicsőségét.” A vasútépítést különösen ösztönzőnek tartja, mivel számára „világos, hogy minden hazafi és egyenes gondolkodású ember egyetértett építésének szükségességével”. Ha figyelmünket Lanman kinyilvánított véleményére korlátozzuk, akkor nincs okunk rá, hogy megkülönböztessük őt a haladás olyan lelkes hívétől, mint Williamson.

A cikk mélyebb elemzése azonban egy furcsa ellentmondáshoz vezet. A szerző nyilvánvaló erőfeszítése ellenére, amellyel támogatást akar szerezni az új erőnek, ismételtelen olyan képeket használ, amelyek éppenséggel nem keltenek bizalmat a gépek jótékony hatása iránt. A „őzhajók és vasutak „vas szörnyetegek”, „hatalmas erejű sárkányok, acélizmokkal, amelyek soha nem fáradnak el, füstöt és lángot lélegeznek fekete tüdejükbe, fán és vízen élnek, gyorsabbak a versenylónál . . .” Lanman másutt mohó igyekezettel akarja enyhíteni a vasúti balesetektől való félelmet. Ebből a célból gondosan elemzi a halálozási és sérülési statisztikákat. Úgy találja, hogy a „közönséges úton” utazással összehasonlítva az eredmények egyenesen kedvezőek a vasútra nézve. Ugyanakkor azonban a vonat leírása szerint „fekete szörnyként szökken előre vas pályáján a kiokádott tűz és füst fényénél”.

A manifeszt témával ellentétben ezek a képek a gépeket a pusztítóval és ellenszennessel társítják. Az aggodalom és veszély félreérthetetlen érzését közvetítik. További bizonyítékok nélkül azonban nem állíthatjuk, hogy a szerző nyugtalankodott volna az új erő miatt. A képek önmagukban semmit nem bizonyítanak. Tény azonban, hogy számos, hasonló példát tudnánk felsorolni. Továbbá, és éppen az árulkodik legbeszédesebben, hogy ha azokhoz az elidegenedett írókhoz fordulunk, akik tudatosan próbálják felkelteni a gépek iránti félelmet, észrevesszük, hogy ők szándékosan választanak azonos képeket. Robert Owen például az új technológiát olyan erőként írja le, „amely nem eszik, nem iszik, nem ájul el a kimerültségtől, közvetlen versenytársa a húsnak és vérnek”. „Van-e valaki – kérdi – aki megfékezi ezt a hatalmas szörnyet, amely most szabadon pusztít a földön . . . ?” Ennek a kornak a termékeként született meg egy író képzeletében egyfajta gép, mint a rémület és démonikus erő prototípusának nyelvi kifejeződése – Frankenstein szörnyetege.

Összefoglalásként arra a következtetésre juthatunk, hogy a nyílt kultúra nem ad megfelelő képet az iparosodás amerikai hatásáról. Belőle csak egy bizakodó, optimista közvélemény és néhány kicsiny, ellentétes véleményű csoport ismerős képét tudjuk kialakítani. A rejtett kultúra elve azonban ettől kissé eltérő hipotézist tesz lehetővé. A képek elemzése során, amelyeket azok is alkalmaztak, akik helyeselték a technológiai változást, bizonyítékot találhatunk egy kiterjedt, bár nagyrészt el nem ismert kételkedésre, félelemre és ellenségeskedésre. (Lehetséges, hogy az emberek közvetlen beszélgetés során elárulták a géptől való félelmüket. Ez az információs forrás azonban rendszerint

nem hozzáférhető a szociológus, még kevésbé a történész számára. Ha a szociológus közvetlenül rákérdez a gépek iránti magatartásra, valószínűleg „racionális” válaszokat kap arról, mennyi munkát takarítanak meg, hogyan hoznak létre korábban ismeretlen termékeket és szolgáltatásokat, stb.) Most nem tartjuk szükségesnek, hogy részletesen kitérjünk erre a jelenségre. Legyen elegendő, hogy ebben a korban az amerikai kultúra magában foglalt olyan érték- és jelentérendszeret, amelyek rejtetten ellentétben álltak az új gépi erővel. Köztudottan ez volt az a kor, amikor az amerikaiak hajlottak rá, hogy a „természetest” ünnepeljék a „mesterkélttel” szemben. A kultúra valamennyi szintjén, Emerson viszonylag elvont gondolatairól a népszerű ajándékkönyvekig. Cooper regényeitől a festészet Hudson River iskolájáig az amerikaiak olyan értékeket és jelentéseket hirdettek, amelyek a természetben vannak jelen. Azaz, úgy értelmezték a természeti folyamatot, mint a minden emberi problémára választ adó, alig elrejtett kulcsot. Felesleges mondanunk, hogy ez a felfogás nemcsak Amerikára volt jellemző. A sajátos amerikai geográfia következtében azonban – a vadon tényleges jelenléte – különösen érvényes erre az országra. Mint Perry Miller rámutatott, amiről az európai romantikus álmodott, azt az amerikai ténylegesen tapasztalta. A technológiai haladás azonban alig volt összeegyeztethető, különösen a távlatokban, a természetes rend sérthetetlenségével. Az erőgépek alkalmazása hallgatólágoosan azt jelentette, hogy a természet semleges vagy éppenséggel ellenséges erő, amely felett az embernek uralkodnia kell. Ez a felfogás nyilvánvalóan ellentmond annak az elképzelésnek, hogy az ember boldogsága az élet passzív, a természet spontán működéséhez való alkalmazkodásának függvénye.

Feltételezzük, bár bizonyítani aligha tudjuk, hogy az értékeknek ez a fel nem ismert konfliktusa jelentős forrása lehetett a képekben megmutatkozó aggodalmaknak, amelyekre már felhívtuk a figyelmet. Ez azonban nem jelenti, hogy a technológiai haladás helyeslését a nyílt kultúrával, ellenzését a rejtettel azonosítjuk. Ami itt rejtett, az annak az indítéknak az eredménye, hogy ragaszkodjanak a logikailag összeegyeztethetetlen értékekhez. Más szavakkal, éppen az ellentmondás tudatát nyomják el, és ez ad utat a rejtett vonásoknak (ez esetben a *fel nem ismert* félelemnek és ellenséges érzésnek), amelyek a képekben mutatkoznak meg. Érdemes megjegyeznünk, hogy Lanman, aki dicsérte a mozdonyt, bár szörnyetegnek nevezte, dicsérte a gőzekét is, amely, mint mondta, „gyökerestől kiforgatja az erdők mostani fejedelmeit, és feltárja a talaj gazdag kebelét a megtermékenyítő nap üdítő sugarai előtt”. Emlékezzünk rá, hogy a szerző olyan kultúra érdekében beszél, amely mélységesen hű a természethez – hasonlóan Bryant lírai felfogásához, hogy „a ligetek voltak Isten első templomai”. Meglepő hát, hogy szinte kényszerű érzett rá, hogy a gépeket rémítő szörnyetegekhez hasonlítsa? Mindenesetre sokat mond a képreiben lappangó érzések és a téma nyilvánvaló optimizmusa közötti eltérés. Ez adja a kulcsát, hogy milyen hasonlóság lehetett az író különösen vegyes érzései és a visszatérő, bár nagyrészt kimondatlan következetlenség között a XIX. századi Amerika kultúrájában.

Végül ezt az értelmezést támasztja alá a kor érzékenyebb és mélyebben látó íróinak munkássága. Amikor például Cooper, Thoreau, Hawthorne vagy Melville műveit forgatjuk, bennük pontosan ugyanazoknak az ellentétes jelentéseknek ismétlődő kifejeződését találjuk meg, amelyeket az átlagos magazin-szerzők nem ismertek fel. S mi több, a nagy írók számos esetben azonos vagy hasonló képeket alkalmaztak a konfliktus megragadása

céljából. Volt azonban egy jelentős különbség. Amikor Lanman a gépet szörnyetegnek nevezte, alig volt tudatában tettének. Amikor Thoreau vagy Hawthorne hasonlóan cselekedett, szándékosan tette bonyolulttá az amerikai hialadás kedvelt szimbólumának jelentőségét. A vasútnak kétértelmű jelentést adott, nem a kétértelműség iránti rejtett érzelemből, hanem mert arra törekedett, hogy a tapasztalat jelentését a lehető legtökéletesebben közvetítse. Más szavakkal, megragadta azt az ellentmondást, amelyet Lanman, sok más amerikaihoz hasonlóan, vonakodott felismerni. Nem véletlen ezért, hogy a korszak komoly írói oly gyakran alkalmazzák a gépeket a természet különböző emblémáinak szimbolikus ellentétéként. Ily módon megerősítik a kultúra azon rejtett vonásainak jelenlétét, amelyet a mélyre nem tekintő írók egyszerűen csak elárulnak.

(Fordította: K. J.)

A. M. ROCHEBLAVE-SPENLÉ

A SZEREP FOGALMA A SZOCIÁLPSZICHOLÓGIÁBAN

A szerephálózat. – Elemzése során megpróbáltuk izolálni a szerepet, elválasztani a többi szereptől, a társadalommal való kapcsolataitól, hogy világosabban láthassuk belső struktúráját, meghatározóit, a konszenzus szintjén. Egy bizonyos szerep ilyen módon való önmegvalósítása (autosuffisance) azonban nem felel meg a valóságnak, és az előadás során gyakran kellett utalni azokra a szálakra, melyek a szerepet hozzá közelálló szerepekhez kötik.

A szerepen belül létező néhány szubdivízió megfelel azoknak a kapcsolatoknak, melyeket a szerep más, különböző szerepekkel fenntart. Merton szerint az egy státushoz (statut) tartozó szerepek együttese végső soron ennek a státusnak olyan aspektusait alkotja, amelyek más státusokkal való interakciók során megjelennek.

Hasonlóképpen, Gross, Mason és McEachern szerint a szerepen belül létező szektorokat azok a különféle ellenszerepek (contre-rôle) határolják körül, melyekhez képest meghatározódik maga a szerep.

A szerepek tehát szorosan egymástól függenek. Nagy számú interakciójuk társadalmi rendszert alkot. Ez a rendszer társadalmi szinten, de alacsonyabb rendű szervezet szintjén is állhat. Zander, Cohen és Stoltand, más szerzőkkel együtt ebben a perspektívában vizsgálja a szerepek kapcsolatait egy pszichiátriai intézetben, különös tekintettel az ápoló, a pszichológus és a pszichiáter szerepre.

Az egyének végigkérdezése után a szerzők leírják az egyes szerepek meghatározását a három foglalkozáskör tagjai által adott definíciók szerint, valamint a szerepkonfliktusokat és az egyes szerepekhez tartozók elégedetlenségét; ez az elégedetlenség gyakran a három foglalkozás között fennálló véleménykülönbségből adódik, a szerepek funkcionális tartalmának megfelelően.

Gross, Mason és McEachern egy másik, alacsonyabb szintű rendszert mutat be, kidolgozza a szerepek és *ellenszerepek* közötti kapcsolatokat és megjelöli a szálakat, melyek a különféle *ellenszerepeket* összekötik.

Az oktatási rendszer, melyet a szerzők reprodukáltak, egy rendszer a többi között. Minden egyes szerep, amely ennek a rendszernek része, más rendszerekben is helyet kap, az így kiszélesített modellel szélesebb társadalmi rendszerekhez, végül a rendszerek összességének szervezéséhez, a teljes társadalomhoz jutunk.

A társadalom tehát nem más, mint társadalmi rendszer komplexebb szinten, amely számos *al-rendszert* (sous-système) és *al-csoportot* (sous-groupe) tartalmaz.

Az adott társadalmat alkotó szerephálózatot tisztán elméleti síkon is vizsgálhatjuk; ilyenkor a konkrét társadalmi tények vetületeként jelentkezik. A szereprendszer és a

2. ellen-p o z í c i ó
(igazgató)

1. ellen-p o z í c i ó
(tanító)

3. ellen-p o z í c i ó
(tanácsstag)

fokális pozíció
(iskolai felügyelő)

1. ábra

szerepek közötti formális kapcsolatok tanulmányozása a szociológia vizsgálódási körébe tartozik, ezért mi ezzel itt nem foglalkozunk.

Az egy bizonyos társadalmat jellemző szerepek nem mindegyike helyezkedik el ugyanazon a szinten; ennek a ténynek a félreismerése még olyan szerzőket is, mint Bennett és Tumin, arra késztetett, hogy ugyanarra a síkra helyezték az orvost, a nőt, a barát, a hazafi, és a gentleman szerepét. Bernard egyrésztől institutionális, másrésztől csoportszerepeket különböztet meg. Ez utóbbiak nem rendelkeznek ugyanolyan koherenciával, mint az institucionalizált szerepek, és átmenetet képeznek ezek és a perszonális szerepek között. Míg az institucionalizált szerepek az egyének egész kategóriáira vonatkoznak, akikre uniformizáló hatást gyakorolnak, addig a csoportszerepek megkülönböztetik a csoport tagjait a végrehajtandó feladatok, egyéni motivációk szerint, bár relatíve előrelátható és szabályszerű módon; a perszonális szerepek mindezzel ellentétben eredetiséget, előre nem láthatóságot jelentenek a társadalmi magatartásban.

A szervezett társadalmakban a szerepek erősen előre determináltak, a csoportszerepek ezzel szemben a tagok dinamikus interakciója következtében oszlanak meg (Krech és Grutchfield). Ahogy a csoportok szerveződnek és társadalmi rendszerré alakulnak, ezek a szerepek úgy rögzülnek és institucionalizálódnak. Ezért, ahogy majd látni fogjuk, az alacsonyabb rendű, nem formális csoportok esetében kezdeti, alakítható stádiumban tanulmányozni lehet a pozíciókat és a szerepeket, az egyén és a csoport számára való funkciójukat, és a fokozatos institucionalizálódást.¹

A Linton által vizsgált szerepek mindenekelőtt institucionalizált szerepeknek tűnnek, mivel Linton szerint, az egyénhez képest már előbb is léteznek, kívülről kényszerülnek rá, és viszonylag merev definíciók határozzák meg őket.

Az institucionalizált szerep és a csoportszerep közötti zavar megfelel egy másik pontatlanságnak a csoport szintjén, amely a szerepek definiálására, osztályozására is visszahat.

Néhány szerző nem differenciál a különbség szerinti csoportosításokból származó szerepek között, amilyenek a kor és a nem szerepei,² melyek még ha csoportosulásként is

¹ Nadel, aki nagyon szigorú és korlátozott értelemben veszi át a szerep koncepcióját, ebben az esetben „elő-szerep magatartásról” beszél, mely számos tranzíción keresztül autentikus szereppé fejlődik.

² A szerkesztő, aki Linton egy cikkét mutatja be (1942), „korcsoportról” beszél nagyon általános perspektívában. Linton maga ezt a kifejezést csak kismértékben struktúrált, kis társadalmakról szóló tanulmányaiban használja (1939), ahol ezek a kategóriák egyúttal valóban csoportosulást is jelentenek.

felfoghatók, elsősorban társadalmi kategóriákat alkotnak (Curvitch, Bennett és Tumin, 1952. o.), és másrészt a kicsi, erősen strukturált, térben összetartozó csoporthoz kötődő szerepek között, mint amilyen például a család.³

Vizsgálódásainkban feltétlenül meg kell különböztetnünk ezt a kétfajta csoportot, ahogyan Newcomb is teszi, mivel a szerepnek nagyon eltérő funkciója van mind a két esetben: az első esetben az egyén, aki például a nemének megfelelő szerepet játssza, egy kevésbé differenciált társadalmi kategória képviselőjeként lép fel, amely végső soron monolitikus blokkot alkot, s szerepét olyan adott interakcionális környezetben játsza el, melynek résztvevői gyakran különböző kategóriákhoz tartoznak. A második esetben – éppen ellenkezőleg – a csoport, például a család, alaposan differenciált szerepeket foglal magában; az egyén egyedülálló és jól meghatározott pozíciót foglal el, amely meghatározza a csoport többi tagjához való viszonyát.

Ez a megkülönböztetés számos szerzőnél megjelenik: Lewin egyrészt olyan csoportokat ismer el, melyekben a tagokat kölcsönös függés köti össze, másrésztől osztályokat vagy típusokat, mint a feleségek, férfiek, foglalkozási kategóriák osztályai. E. L. és E. R. Hartley a társadalmi szerepek körében „csoportszerepeket” különböztet meg (1), amelyek a kategóriát vagy magát a csoportot képviselik és megfelelnek annak, amit Cottrell „mi-szerepeknek” nevez (we roles), továbbá megkülönböztet „egyéni szerepeket” vagy „intra-csoport szerepeket” (Hartley.), melyekben a személy a csoportban specifikus szereppel rendelkező tagként cselekszik.⁴

Bizonyos csoportok átmeneti pozíciót foglalnak el: csoportnak is, de épp így kategóriának is felfoghatók, a szerepnek mind a két változatát lehetővé teszik. E. L. és R. E. Hartley a kommunista párttag „csoportszerepét” idézi, amely társulhat a párttitkár „egyéni szerepével”.

Az inter-szerep kapcsolatok. A társadalmi szerepek – ha a globális társadalom szintjén vizsgáljuk őket, melyet a szerepek meghatároznak – inkább kategóriákhoz, mint csoportokhoz kapcsolódnak, és inkább institutionális síkon, mint nem-formális síkon helyezkednek el.

Az institutionális szerepek a társadalom tagjainak összetett interakcióit vetítik előre, és közöttük a kölcsönösség és sokoldalú függőség teremt kapcsolatot.

A társadalmi szerepek száma és természete, hasonlóképpen összekapcsolódásuk módja egy adott társadalom meghatározott pillanatának tablóját adja.

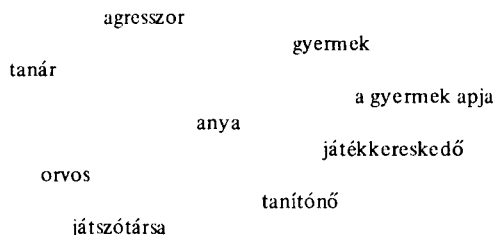
Elképzelhető, hogy a szociometriától kölcsönzött módszerrel grafikusán ábrázoljuk egy adott társadalom szerephálózatát; ez lehetővé tenné, hogy felvázoljuk a különféle szerepeket, kölcsönös kapcsolataikat, függőségi és komplementáris viszonyait, kölcsönös affinitásukat, oppozíciójukat.

Bizonyos szerepek a hálózat középpontjában állnak és kapcsolatokat tartanak fenn számos más szereppel, melyeknek mindegyike a szóban forgó szerep „szerep szektorához” vagy „al-szerepéhez” (sous-rôle) kötődnek. Így az anyaszerep szükségszerűen kapcsolatokat tart fenn a gyermekszereppel, de minden valószínűség szerint az apaszereppel is, s

³ Az első esetben elmondható, hogy magának a kategóriának egészébe véve szerepe van a társadalomban; ennek megfelelően E. L. és R. E. Hartley a kereskedő ilyen értelemben vett szerepéről beszél.

⁴ Ezeket nem szabad összetéveszteni a Bernard-féle „csoportszerepekkel”, mert ezek a nem formális, kis csoportok interakcióira vonatkoznak.

más távolabbi szerepek is kiegészítik ezt a kapcsolatot: a tanár-, az orvosszerepek (Newcomb); valamint a gyermek barátja, az ifjúsági mozgalom vezetője, a játékküzet eladója, stb. E szerepek többsége kapcsolatban áll a gyermekszereppel is, de nem mind (a játékküzet eladójának szerepe nem szükségszerűen). A szerepek egy része egymás között is kapcsolatban állhat, például az apa szerepe a gyermek tanárának szerepével, legalábbis azokban a társadalmakban, melyekben elvárják az apától, hogy érdeklődjék gyermekei tanulmányai iránt. Társadalmi pozíciójának megfelelően az anyaszerep negatív kapcsolatot is fenntarthat azokkal a szerepekkel, melyek ártani akarnak a gyermeknek.



2. ábra

A társadalmon belüli bizonyos rendszerekben a szerepek hierarchikus kapcsolatban állnak egymással, és lényegileg láncszem funkciójuk határozza meg őket, vagyis egyrészt kapcsolatuk a rangban fölöttük álló, másrészt alattuk álló szerepekkel.

A hadsereg szereprendszerében a tizedes szerepe az őrmesterhez és a közkatonához való viszonya alapján definiálható. Csak az egész rendszer vezetőjének vannak csak a nála alacsonyabb rangúakkal kapcsolatai; viszont a vezető feladata, hogy a rendszer egésze és más rendszerek között kapcsolatot teremtsen, elsősorban a kormánnyal, melynek a rendszer vezetője engedelmességgel is tartozik.

Ezek a két szerep közötti interakciók magára a kapcsolatra is alapulhatnak, mint a családi vagy baráti csoportban; vonatkozási pontjuk gyakran külső, főleg, ha foglalkozási szerepekről van szó; az eladó és a vevő közötti interperszonális kapcsolat például az eladás tárgyán alapul.

A két szerep közötti formális kapcsolatok a szerepek természetének hasonlóságán, különbözőségén, sőt alapvető szembenállásán is alapulhatnak.

Egyes szerepek egy párhuzamos szerep létezésének segítségével, saját tükörképeik segítségével definiálhatók. A társ szerepe egy másik társ, a barát egy másik barát jelenlétét feltételezi.

Az ilyen szimmetrikus reciprocitással összekötött szerepek mellett mások viszont komplementer kapcsolatban állnak, ami saját különbözőségükön alapul. Így a férj és a feleség, a szülő- és gyermekszerepek kölcsönösen egymást feltételezik, ugyanakkor nem redukálhatók a másokra. Ezek közül a szerepek közül néhány a szimmetrikus szerepekhez közelít, mivel az időfaktor bevezetésével megváltozhatnak egy későbbi szituációban: különböző környezetben az eladóból vevő lehet és megfordítva. Ezzel szemben, ha a reciprocitás biológiai tényeken alapul, a szerepek nem felcserélhetők: a férj és feleség, szülő- és gyermekszerepek nem felcserélhetők, mert még ha a gyermek egy napon szülő is lesz, ennek ellenkezője nem történhet meg.

Némely más szerepek, bár egymáshoz viszonyítva definiálhatók, teljesen szemben állnak egymással, és „inkongruensek” (Hartley terminológiája szerint), vagyis összeegyeztethetetlenek egymással az egyéniség szintjén. Így például a bíró és a tolvajbanda vezetőjének szerepei elméletileg nem találkozhatnak egy személyben (Hartley).

Ha tovább vizsgáljuk az institutionális szerepek közötti kapcsolatot a szerep játszójának szintjén, azt találjuk, hogy némely szerepek magukkal vonnak, vagy feltételeznek másokat, vagy legalábbis meghatározzák ezeknek a szerepeknek az eljátszási módját. E. L. és R. E. Hartley „*dominánsnak*” (envahissant) nevezi ezeket a szerepeket. A felnőtt férfi szerep automatikusan magával vonja a katona, az állampolgár, a választó szerepét, legalábbis bizonyos országokban; létrehozza továbbá néhány foglalkozási vagy családi szerep (pap, apa) szükséges, bár nem elégséges feltételeit. Ezt a tényt az inklúziós kapcsolatok is kifejezhetik, például: az anyaszerep a nőszerep része. A reális szerepkapcsolatok tulajdonképpen bonyolultabbak, az anya pozíciót a nem (nő), a kor (felnőtt), és a család (feleség) pozíciói határozzák meg, bár a család kevésbé abszolút feltétel, mint a többi.⁵

Némely szerepet nem a komplementaritás vagy az inklúzió, hanem az időbeni összefonódás köt össze. Az érett férfi szerep szükségszerűen a serdülő-szerep folytatása, melyet a gyermekszerep előz meg. Az Orvostudományi Egyetem professzorának szerepe egy sor más pozíció eredménye: egyetemi hallgató, szigorló orvos, kórházi főorvos. Merton ezt a sort „*státus-szekvenciának*” (séquence de statut), (status sequence) nevezi.

Farber és Blackman ezt az időbeni sort egy egész csoportra vonatkoztatva vizsgálja: a család tagjainak egymással való kapcsolata fokozatosan átalakul a „*családi élet ciklusainak*” több fokozata van: házaspár, iskolás korúnál kisebb gyermekek szülei, serdülő korú gyermekek szülei stb. A szerzők „*karriernek*” nevezik az egyénnek a különböző, egymást követő szerepekben való áthaladását, ennek a „*karriernek*” az „*önidentifikáció szekvenciája*” ad szubjektív töltést.

A szerepmező. – Megpróbáltuk a különböző szerepek közötti kapcsolatokat úgy vizsgálni, mint egyszer és mindenkorra rögzített tényezőket. A szerepek egyensúlya azonban bizonytalan. Ha bármilyen változás áll be a szociológiai mezőben, az egész együttes újra strukturálása a következmény, éppen úgy, mint a pszichikai mezőbe.

A különböző szerepek közötti interrelációk annyira komplexek, hogy egy szerep változása átalakítja először korrelatív módon a komplementer szerepeket, másodsorban fokról fokra a nagyon távoli szerepeket is.

E. L. és E. R. Hartley bemutatja, hogyan változott a nőszerep a második világháború után a férfiszerep változásának eredményeként.

A mozgósított férfiaknak el kellett hagyniuk családjukat, és így nem tudták ellátni hagyományos férj- és apaszerepüket. Foglalkozásukat is el kellett hagyniuk, ez megfosztotta a családot a fenntartásához szükséges jövedelemtől. Ennek az állapotnak az orvoslására, mely a családi csoport létét fenyegette, a nőknek kellett foglalkozásszerűen dolgozniuk, és így a család anyagi támaszának funkciójába lépni, noha mindezek a szerepek szokás szerint a férfiak jutottak.

A nőszerep ilyen változása azonban visszahat a férfiszerepre. A háború végén a nők jól megalapozott pozícióval rendelkeztek, míg a férfiak gyakran még tanulmányaikat sem

⁵ A kor és a nem szerepek tűnnek a „*legdominánsabbaknak*”, és a többi szerep meghatározásában a legfontosabbaknak.

tudták újrakezdeni. A feleségek tehát tovább dolgoztak, hogy férjeik vizsgáikra készülhessenek. Ezzel szemben a férjek, akiknek gyakran rugalmasabb időbeosztásuk volt, olyan munkákat végeztek el, melyek szokás szerint feleségüknek jutottak, így például felügyeltek a gyerekekre, elvégezték a konyhai, háztartási munkákat, bevásárlást stb.

Minden valószínűség szerint más szerepek is módosultak a férj- és feleségszerepek változásának következtében. Feltételezhető, hogy hatottak a gyermekszerepre az új szülői szerepek, és az is, hogy a nő ezt a változást új politikai, szakszervezeti, szervezeti szerepek vállalására készítette, és ugyanakkor több presztízt is szerzett.

Egyetlen szerep változása tehát a szerephálózat egész struktúráját megváltoztatja, és ezek a változások nemcsak a szerep formális definícióját, hanem kapcsolataik és kompatibilitásuk módozatait is érintik.

A fent idézett példában egy szerep változása hatással volt a társadalmi struktúrára és a kulturális értékekre. Ezt a változást azonban, melyet közvetlenül a háború váltott ki, mélyreható társadalmi fejlődés készítette elő, s ezette lehetővé és, egyebek között, ezette elérhetővé a nő számára a foglalkozásszerű munkát.

A szereprendszer saját jellegét kölcsönzi ugyan az adott társadalomnak, de a szerepek maguk az adott társadalmi, gazdasági és kulturális kontextustól függenek. Egy társadalom tagjainak összhangja, a szerepeket meghatározó konszenzus általában a külső, gazdasági, politikai vagy szociális feltételektől függ, melyeknek az egyének alá vannak rendelve.

A szerep és a társadalom. – Az imént mondottak alapján célszerűnek látszik a szereprendszert annak a társadalomnak a szemszögéből vizsgálni, melybe a rendszer beilleszkedik (Gurvitch).

Az egyes emberi csoportok társadalmi szerepeket adnak tagjaiknak vagy kényszerítenek rá tagjaikra. Ugyanakkor el kell ismernünk, hogy a csoport tagjai a maguk részéről támogatják a csoport működését, megkönnyítik létezését.

G. Murphy meghatározása szerint a szerepnek funkciója van a csoportban; „minden pozíció hozzájárul a csoport szándékaihoz”, Newcomb kijelentése szerint a szerepek a csoportban jelentkező problémák és feladatok eredményeként fejlődnek ki (G. Murphy).

A szerep funkcióját jól meg lehet figyelni a kialakulóban, szerveződőben levő csoportokban. E. L. és R. L. Hartley leírja, hogyan döntenek el a fiatal egyetemisták, hogy összejöveleket fognak szervezni és megosztják a lányok meghívására szánt összeget. A szerepek és státusok lassanként differenciálódnak a csoporton belül: az egyik egyetemista irányítja az összejöveleket és a csoport „leaderévé” válik. Különböző funkciók oszlanak meg a résztvevők között: az egyik a pénztáros, egy másik feladata a tánclemezek válogatása, egy harmadik gondoskodik az ennivalóról, egy másik „hangulatot csinál”. Ezekben a születő csoportokban világosan megjelenik a szerepnek a feladattal való kapcsolata; a feladatot végre kell hajtani, hogy a „csoport céljai” realizálódhassanak.

A csoport legprimitívebb szükségleteinek, melyek a fennmaradáshoz szükségesek, az élelemkeresési és a védelmi eljárások felelnek meg. Az ilyen irányú aktivitások megosztása a csoport tagjai között gazdaságos intézkedést jelent, mivel minden egyén teljes energiáját áldozhatja annak a feladatnak, melyre a legjobban rátermett.

Ez a funkciómegosztás, mely a csoport életében nélkülözhetetlen, az állati társadalmakban is előfordul, és a munkamegosztás a társadalom egyik legrégebbi szereprendszere. Egyébként szembeszökő, hogy a foglalkozási szerepek nagyon gyakran a szerepfogalom

prototípusaként jelentkeznek és a szerepfogalomhoz kapcsolódó különböző problémák illusztrálására szolgálnak. A szerep lényegi jellemzői a kooperáció és a csoportmunka ilyen formáiban jelentkeznek, vagyis abban, hogy „különböző cselekvéseket különböző személyek hajtanak végre és ezek a cselekvések komplementerek” (Faris).

A munkamegosztáshoz kötött szerepek maximálisan institucionalizáltak: rendeltetésük, hogy praktikus problémákat oldjanak meg, létszükségleteket elégítsenek ki, gyorsnak és hatékonyak kell lenniük, energia- és idővesztés nélkül kell funkcionálniuk.

Az „instrumentális” szerepek mellett Newcombnak az a nézete, amely rokon Parsonsnak a kis csoportokkal kapcsolatos álláspontjával, az olyan szerepeket is megkülönbözteti, melyeknek expresszív, vagy interperszonális funkciójuk van, s ez a funkció a társadalom kontinuitását és kohézióját biztosítja.

A feladatok és szerepek ilyen differenciálása nem lenne maximálisan hatékony, ha a végrehajtó szerepekkel párhuzamosan nem fejlődnének ki irányító szerepek, melyek centralizálják az utasításokat, összehangolják az egyének erőfeszítéseit, s így lehetővé teszik a káosz elkerülését.

A szerep fejlődése szorosan kötődik a társadalmi változásokhoz; a változások új szituációkat hoznak létre, és olyan szükségletek születését determinálják, melyeket csak új szerepek elégíthetnek ki (Carr). Bennett és Tumin bemutatja, hogyan tették szükségessé a gazdasági átalakulások a szakemberek és a szakértők szerepeinek bevezetését a Szovjetunióban. Külföldi szakemberekkel képeztettek ki orosz szakembereket, s így új szerepeket és helyzeteket vezettek be az országban. Egy új közösség létrejöttének és az adaptáció szükségletének hatására új szerepek jöttek létre Izraelben is, s ezek megfeleltek a tagok elvárásainak (Eisenstadt).

A szerepet alakító faktorok közül az első helyen a gazdasági tényezők állnak, melyek megváltoztatják az egyén életmódját és ezáltal a szereprendszer egyensúlyát. Mme Moscovici bemutatja, hogyan változtatta meg a lakosok szokásait a gépesítés bevezetése egy Sologne-i faluban és hogyan hozott létre új szerepeket.

Mauss példán mutatja be, hogyan érintik a szereprendszert a külső jelenségek: az eszkimóknál az évszakok váltakozása gyökeres változásokat eredményez a társadalmi életben és átalakítja a társadalom morfológiáját; a lakhelyet, a vallást és a különböző társadalmi szerepeket; így náluk külön létezik téli és nyári szociabilitás, a klíma feltételei bizonyos aktivitási formákat és egy meghatározott gazdasági szituációt eredményeznek.

Szerepváltozások hirtelen is bekövetkezhetnek, főleg két befolyás hatására. Egyrészt a szerepeket kívülről, önkényesen meg lehet változtatni: egy diktátor például a szerephálózat egész struktúráját megváltoztathatja úgy, hogy bizonyos szerepeket eltöröl, vagy meghatározott feltételekhez köti a szerephez való hozzájutást. Másrészt előre nem látott események, katasztrófák következhetnek be, melyek megszüntethetnek néhány struktúrát, sürgős megoldásra váró problémákat, új szerepek szükségességének kérdését vethetik fel, a társadalmi struktúra- és minden szerephálózat gyökeres átalakítását idézhetik elő (Prince).

A szerepek szintjén nem létezik lineáris kauzalitás, hanem az interdeterminációk összefonódása, függőségi kauzalitás, amely a különböző mélység szinteken elhelyezkedő faktorokat hangolja egybe.

Nemcsak a szereprendszert, hanem a szerepeknek a presztízs-skálán elfoglalt helyét is a társadalom szükségletei határozzák meg és vetik alá gazdasági és társadalmi feltételek-

nek. A Marquises szigeteken például a nőszerep a presztízsét annak köszönheti, hogy itt kevés a nő, következésképpen nagyon megbecsülik őket (Hartley).

G. Murphy a szerepek presztízs-skálájában történt változásokat a történelmi kor és legfontosabbnak ítélt problémái segítségével mutatja be: az ellenség betörése idején a helyzet az ország védelmére képes katonákat igényelt; ilyen helyzetekben a harcos szerepének maximális presztízsé volt, s különböző társadalmi manifesztációkban dicsőítettek is (lovagi torna). Ezzel szemben, nyugodt időszakokban, amikor az ország prosperitása a kereskedelem fejlesztésével volt elérhető, a kereskedő szerepe kiemelt helyet foglalt el a presztízs-skálán.

A szerepek interkulturális differenciái. — Bennett és Tumin szerint a társadalmak közötti különbséget a társadalmi struktúrát képező konstrukciós blokkok vagy státusok, az egyénnek egy adott státushoz való eljutási módjai, az egy bizonyos pozícióhoz kapcsolódó presztízs és szerepek, valamint egy bizonyos státusnak az egyénre való hatásai adják.

A társadalom bizonyos formáinak a szereprendszer bizonyos jellemzői felelnek meg. Minél differenciáltabb egy társadalom, minél több, minél komplexebb csoportra és alcsoportra oszlik, annál szélesebb lesz a társadalmi szerepek repertoárja. E szerepek a csoport szükségleteinek növekedésével is, az életszínvonal emelkedésével, és a technikai és gazdasági lehetőségek fejlődésének következtében is szaporodnak.

Modern „tömegtársadalmainkban” a szerep a személyiség egyre korlátozottabb részét érinti (K. Young). A kisebb és kevésbé komplex társadalmakban a szerepek nem specializáltak, hanem „fuzionáltak” (Person és Shils), mint a hajdani kézművesek esetében, akik egymaguk vállaltak olyan szerepeket, melyeket ma több egyén visel.⁶

A társadalom kormányformája meghatározza a szerepek merevségét vagy rugalmasságát. Az autokrata jellegű kormány maximális hatékonyságot ér el az egyéni energiaveszteségek eltörlésével és azzal, hogy az egyén szerepét születésekor meghatározza, s a szerep elsajátítását nagyon korán kezdett tanulással gyorsítja.

Mai társadalmainkban az egyéni szabad választás tágabb teret kapott; a kijelölt és megszerzett szerep közötti arány az utóbbinak kedvező módon alakul. Az egyén elméletileg szabadon léphet át egyik szerepből a másikba, ez megfelel szabadságigényének és önkifejezésének, de a társadalom számára energiaveszteséget, az egyén számára pedig gyakran konfliktusforrást jelent.

A társadalmat alkotó különféle csoportosulások *ritmusa* (cadence) is befolyásolja a szerepeket, melyek rendszeresek és monotonok a lassú *ritmusú* csoportokban, váratlanok és spontánabbak a gyors *ritmusú* csoportosulásokban (Gurvitch).

A társadalmi kontroll és a szerepek. — A társadalom különböző feladatait végrehajtó szerepeket a társadalom többé vagy kevésbé meghatározott számú tagjának kell vállalnia. Ha a választás teljesen szabad maradna, bizonyos szerepek nem találnának „gazdát”, míg másokat túlságosan sokan vállalnának.

A társadalmi kontroll mechanizmusainak segítségével a társadalomnak, vagyis annak vezetőjének vagy kormányának szabályoznia kell a szerepek elosztását a különböző tagok között. Először is kellőképpen motiválnia kell az egyént ahhoz, hogy az elvállaljon egy társadalmi szinten elfogadott szerepet, és hogy alkalmazkodjék hozzá. Ezért minden, a

⁶Rose Durkheim nyomán mechanikus és organikus *felelősségű* (solidarité) társadalmakat különböztet meg; a második csoportot a szerepek alacsony számával, az elsőt viszont a szerepek elburjánzásával jellemzi.

társadalom számára fontos társadalmi szerepet rekompenzációs rendszerhez kötnek, a kötelezettségeket jogok kompenzálják. Ezzel szemben bármely előírt szerep visszautasítása, vagyis annak visszautasítása, hogy az egyén a társadalomnak hasznos tagja legyen, az „aszociális” szerepekbe való kitörés, negatív reakciókba ütközik.

A szankciók, melyek azokat az egyéneket sújtják, akik rosszul játsszák társadalmi szerepüket, vagy tilos szerepet játszanak, különböző szintűek lehetnek, vagyis a társadalmi kontroll lehet formális és jogi, de gyakran az interakciók szintjén is megmutatkozhat; mások reakciói az egyén szerepviselkedésével szemben az egyén számára jutalmazást vagy büntetést jelenthetnek. Gross, Mason és McEachern a mások reakcióit (réactions d'autrui), ezeket az interperszonális szankciókat „szerepviselkedésnek” nevezi, melynek „elsődleges jelentősége a jóváhagyás-frusztráció”. A kinevetés, a feddés, a kiközösítés megbélyegzik az „aberráns” magatartást (Faris).

Társadalmi szinten a szankciók intézményessé váltak, de szerepjátszó közvetítésével, a „szankciók kiosztója” szerepre specializált egyén segítségével is kifejeződhetnek; ilyenek a rendőr vagy a bíró. A negatív szankciók kizárják az egyént rosszul játszott szerepből (elbocsájtás), vagy éppen izolálják a társadalom egészétől, minden szereptől, mely a társadalom része (börtön, elmeegógyintézet), ha az egyén „deviáns” és tilos szerepeket játszik.

A szerepek jutalmazása szükségképpen bonyolultabb a komplexebb és mobilabb társadalomban. Először is, Parsons kérdése szerint kinek kell végrehajtania a különböző szerepeket? Mivel korlátozott számú egyén juthat egy adott szerephez (Bennett és Tumin), a társadalomnak kell kiválasztania azokat az egyéneket, akik a csoport számára a „legrentábilisabb” módon képesek eljátszani a szerepet.

Itt a közbelépés annyit jelent, hogy csak bizonyos egyének részesülhetnek a szükséges kiképzésben, a kiválasztás a jelentkezők közötti vizsgákon, versenyeken feltárt képességtényezők alapján (felvételi vizsga), vagy más szerepek alapján (nem, társadalmi osztály, vallás) történik, ezek a szerepek a kívánt képességek garanciáiként szerepelhetnek. A szerephez való tényleges eljutás csak speciális intézményekben történt formális képzés (Bennett és Tumin), szisztematikus *oktatás* (endoctrination), társadalmilag elismert vizsgák és oklevelek megszerzése után engedélyezett (Hartley).

Ha a társadalom meg akarja tiltani az egyénnek egy bizonyos szerep megszerzését, a szerep megkívánta ismeretek megszerzését tiltja meg; emellett a zavaróvá vagy fölöslegessé vált szerepeket eltörli az eljátszás megtiltásával (pl. a kuruzslók, — Wardwell tanulmányozta ezt a szerepet).

Társadalminkban, ahol egy-egy foglalkozáshoz többé-kevésbé fakultatív módon lehet eljutni, bizonyos szerepeket túlságosan kevés egyén vállal el, így a társadalom kényszeríti tagjait a szerepek elfogadására, akár kényszerítő, akár, gyakrabban reklám módszerekkel és a szereppel járó rekompenzációk, jogok növelésével.

Jó szervezéssel és hatékony ellenőrzéssel a társadalom elérheti a működéséhez fontos különböző funkciók és szerepek hatékony és gazdaságos elosztását. Egyébként főleg az egyszerű társadalmak büntetik a tagok viselkedési deviációit és így elősegítik asszimilációjukat (Klapp).

(Fordította: Szilágyi K.)

(Anne-Marie Rocheblave-Spenlé: *La notion de rôle en psychologie sociale*. Paris, 1962. Presses Universitaires de France, 434 (167–179).

- Bennet, J. W. – Tumin, M. M.*: Social life, New York, A. A. Knopf, 1948.
- Bernard, J. S.*: Social Problems at midcentury: role, status and stress in a context of abundance. New York, Dryden Press, 1957.
- Carr, J. L.*: Situational analysis, New York, Harper, 1948.
- Cottrell, L. S.*: The analysis of situational fields in social psychology, *Amer. Sociol. Rev.* (1942), 7, 370–382.
- Eisenstadt, S. N.*: Institutionalization of immigrant behavior, *Hum. Relat.*, G. B. (1952), 5, 373–396.
- Farber, B. – Blackman, L. S.*: Marital role tensions and number and sex of children, *Amer. sociol. Rev.* 1956, 24, No. 2, 1–112.
- Faris, R. E. L.*: Social psychology, New York, Ronald Press, 1952.
- Gross, N. – Mason, W. S. – McEachern, A. W.*: Explorations in role analysis, New York, J. Wiley and Sons, 1958.
- Gurvitch, G.*: Groupement social et classe sociale, *Cah. internat. sociol.*, Fr. 1949, 7, 3–42; La vocation actuelle de la sociologie, Paris, P. U. F. 1950; Déterminismes sociaux et liberté humaine, Paris, P. U. F., 1955.
- Hartley, E.*: Psychological problems of multiple group membership, in: ROHRER and SHERER, szerk.: Social psychology and the crossroad, New York, Harper and Brothers, 1951.
- Hartley, E. L. – Hartley, R. E.*: Fundamentals of social psychology, New York, Alfred A. Knopf, 1952.
- Klapp, O. E.*: Heroes, villains and fools as agents of social control, *Amer. sociol. Rev.* (1954), 19, 56–61.
- Krech, D. – Crutchfield, R. S.*: Théories et Problèmes de psychologie sociale, Paris, P. U. F. 1952.
- Lewin, K.*: Field theory and experiment in social psychology: concepts and methods. *Amer. J. Sociol.* (1939), 44, No. 6, 868–896.
- Linton, R.*: A neglected aspect of social organization, *Amer. Journal of Sociology*, 1939, 45, No. 6, 870–886.
– Age and sex categories, *Amer. Sociol. Rev.* 1942, 7, No. 5, 589–603.
- Merton, R. K.*: Social theory and social structure, Glencoe, Ill., The Free Press, 1957.
- Moscovic, M.*: Le changement social en milieu rural et le rôle de la femme, *Rev. fr. sociol.*, (1960), No. 3, 314–322.
- Murphy, G.*: The relationship of culture and personality, in: *Sargent and Smith*, eds.: Culture and Personality, New York, 1949.
– Personality: A Biosocial approach to origins and structure, New York, Harper and Brothers, 1947.
- Nadel, S. F.*: The theory of social structure, London, Cohen and West, 1957.
- Newcomb, T. M.*: Social psychology, New York, Dryden Press, 1950, – Social psychological theory, in ROHRER and SHERIF szerk.: Social psychology and the crossroad, New York, Harper and Brothers, 1951.
- Parsons, T. – Shils, E. A.*: Toward a general theory of action, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1952.
- Prince, S. H.*: Catastrophe and social change based upon a sociological study of the Halifax disaster, New York, Columbia Univ., 1920.
- Rose, A. M.*: Sociology.: The study of human relations, New York, Alfred A. Knopf, 1956.
- Young, K.*: Social psychology, London, Routledge and Kegan Paul, 1951.
- Zander, A. – Cohen A. R. – Stotland, E.*: Role relations in the mental health professions, Amsterdam, North–Holland Publishing Co., 1957.

TARTALOMELEMZÉS ÉS MŰELEMZÉS

A jelen tanulmány, mely a költői művek tartalomelemzéséből levonható következtetésekről szól, kölcsönös összefüggésre kíván rámutatni. A kritikusok és irodalomtörténészek a tartalomelemzőktől témájuk új és potenciálisan értékes megközelítését tanulhatják meg. Másrészt viszont, ha a tartalomelemzők megtudják, hogy ez a módszer a jelenlegi formájában az irodalomra vonatkoztatva mit nem tud megmondani, kitágíthatják a tartalom definícióját és új utakat kereshetnek. A kiterjesztés indokolt lehet egyrészt azért, mert új és ennél fogva még formálható területről van szó, másrészt pedig azért, mert már folynak olyan kísérletek, hogy a pszichoszociológiai kutatások módszereit alkalmazzuk arra, amit (jobb terminus hiányában) „kreatív” írásnak nevezünk. Ezeket a módszereket ugyan nagymértékben finomítani kell ahhoz, hogy új felhasználási területükön megfelelőek legyenek, viszont ez a finomítás eredeti szférájukban való hasznosságukat is növeli.

Két probléma mutatja azokat az irányokat, melyekben a tartalomelemzés kiszélesítésre szorul, különösen, ha az irodalomkritikusok igényeinek is megfelelővé akarjuk tenni. Az első a forma problémája, a viszonyé, mely egy gondolat és az azt kifejező szavak rendszere között áll fenn. A második probléma abból a tényből adódik, hogy egy költő sem törölheti ki emlékezetéből azokat a könyveket, és főleg verseket, melyeket azelőtt olvasott, hogy leült verset írni. Ugyanaz a belső szükséglet, mely a verssel való viaskodásra készíti, igen érzékennyé teszi őt elődei és kortársai költészetének szerencsés vagy gyenge vonásaira. Bizonyos módon és bizonyos mértékben reagálnia kell arra a mintára, mely művészetét formálja. Ez az a két elem – a forma mint a jelentés része és minden egyes dokumentum viszonya nyelvi közegéhez –, melyet eddig a tartalomelemzéssel foglalkozók nem tártak fel kellő mélységben.

Az első elem – a forma és tartalom viszonyának minősége – könnyen kimutatható. Lássunk egy példát a sok közül. Shakespeare-nek az a szokása, hogy rímtelen versben ír, teljesen konvencionálisnak mutatja őt, legalábbis művészetének ebben az aspektusában, minthogy Marlowe, Kyd, Jonson és összes kortársa ugyanilyen jambikus pentameterben írták drámaikat. Ugyanez a versforma azonban fél évszázaddal később John Miltonnál a költő lázadásának szimbóluma az őt körülvevő politikai és költészeti konvenciók ellen. Milton, a vereséget szenvedett lázadó, legyőzői rabságában, vakon, elszegényedve, és amikor a királyi kegyeket élvező restaurációs költők szándékosan megfélemlítik róla, nem volt hajlandó olyan rímes verspárokban írni, melyeket D'Avenant és Dryden mint a hősköltemény számára legalkalmasabb versformát honosított meg. Az *Elveszett paradicsom* előszavában kijelentette, hogy elveti a rímet, melyet régebbi költeményeiben még használt és visszatér Homérosz és Vergilius mértékéhez, elhagyva azt, amit ő egy „barbár

korszak találmányának” nevezett; s azt remélte, hogy műve példája lesz „annak az antik Szabadságnak, mit végre visszanyert a Hősi Vers, kiszabadulván a Rím gyötrelmes újabb kötelékéből”.

Egy másik példaként megemlíthetjük a szonett eltűnését Milton halála után egészen addig, míg a francia forradalom táján Wordsworth, Coleridge és Shelley fel nem támasztotta. Ezek a fiatal radikálisok vissza akarták hozni Milton republikanizmusát abba az Angliába, mely a jakobinizmus és a Napóleon elleni erős konzervatív, monarchista reakciótól szenvedett. Ezért az *Elveszett Paradicsomból* tanult rímtelen vers-technikával kísérleteztek és a szonettel is próbálkoztak. Wordsworth ki is jelenti, hogy mindaddig nem is gondolt erre a formára, míg fel nem ismerte azt, hogy milyen kiváló teljesítményt ért el Milton a szonettel. Így az a forma, melybe a gondolatot öntjük, maga is a gondolat végleges alakjának fontos részévé válhat. Természetesen meg kell vizsgálnunk a tartalmat és a költemény sok egyéb vonását is ahhoz, hogy a forma felismerésén alapuló kiinduló ítéletünket alátámasszuk. Wordsworth-nél, hogy ugyanannál a költőnél maradjunk, a szonett, stílusában és kifejezőmódjában, gyakran emlékeztet Miltonra. A *Scorn not the sonnet* (Ne vesd meg a szonettet) c. versében Wordsworth elmondja kortárs kritikuszainak, hogyan vigasztalta a költőket az ebben a versformában való írás Petrarcától Spencrig és így fejezi be:

When a damp
Fell round the path of Milton, in his hand
The Thing became a trumpet; whence he blew
Soul-animating strains, -- alas, too few!

Ezért természetesen egy másik költemény, mely Anglia erkölcsi hanyatlásáról szól („Milton! Thou should'st be living at this hour” – „Milton! Élned kellene most”) szintén szonett formában íródott. Ami igaz a rímre és egy olyan speciális formára mint a szonett, az igaz – más és más mértékben – a költői stílus egyéb formai vonásaira is. A ritmus emocionális értéke, a váltakozó hosszúságú sorok által kialakított formák, az ezekből szőtt nagyobb egységek, mint rím-sémák és stanzák, a megismételt stanza-formák fokozott hatása – mindezek együtt olyan részét alkotják a költemény jelentésének, mely legalábbis egyenlő a szavak definícióinak összegével.

Semmilyen más verbális kommunikációban sem olyan fontos a szavak pontos megválogatása, mint itt, mert itt a szemantikai minőség mellett a hangzás minőségét is számításba kell venni. A nyugati civilizáció költészetének túlnyomó részében néhány nem-szemantikai érték – a magánhangzó hosszúsága, a hangsúlyrendszer, a kezdő- és záróhang – olyan rendszer része, mely kiegészíti a puszta jelentést. Ha a jelentés és a hangzás közötti egyensúly felborul, az, ami marad, már nem költészet, hiszen a prózában való visszaadás az egyik lényegi aspektust hagyja ki. Frost híres mondása: „Költészet az, ami elvész a fordításban” tömören fejezi ki a költészet e két elemének abszolút egymásrautaltságát.

Világos tehát, hogy a szépirodalmi művek tartalomelemzése nem történhet úgy, hogy a specifikus terminusok helyébe általános terminusokat helyettesítünk be. A hagyományos irodalomtörténészhez hasonlóan, a tartalomelemzőnek is fel kell ismernie a forma érzelmi és intellektuális hatását és meg kell találnia annak a módját, hogy ezt figyelembe vehesse. Ha a számítógép segítségünkre akar lenni abban, hogy mélyebb igazságokat

fedezzünk fel a szóbeli művészettel kapcsolatban, akkor inkább többet, mint kevesebbet kell törődnie azokkal a jellemzőkkel, melyek vizsgálata történelmileg eddig az irodalomkritikusok és irodalomtörténészek dolga volt. Ami az említett anyagot illeti: semmilyen számítógépre nincs szükség ahhoz, hogy megállapíthassuk, vajon egy vers szonett-e. De ha nagy mennyiségű rímes verssel van dolgunk, érdemes megnézni azokat a szavakat, melyek hangsúlyos szótagjaik ismétlődése révén külön nyomatékot kapnak. Richard Wilbur következő versszakában figyeljük meg, hogy a jelentést milyen nagy mértékben hordozzák a rímelő szavak:

How's shall the wine be drunk, or the woman known?
I take this world for better or for worse,
But seeing rose carafes conceive the sun
My thirst conceives a fierier universe:
And then I toast the birds in the burning trees
That chant their holy lucid drunkenness;
I swallowed all the phosphorus of the seas
Before I fell into this low distress.

Ha egy verssoron belül elfoglalt hely külön nyomatékot adhat az ismételt előfordulás magas arányán túlmenően, nem lehet-e ugyanez egy prózában írt mondatnál? Vajon a mondat közepén álló szó vagy szókapcsolat kisebb hatású, mintha a mondat elején vagy végén állna? Vajon a bekezdés elején vagy végén található mondatok ugyancsak nagyobb hatást váltanak ki, mintha kevésbé feltűnő helyen állnának? Vajon a hangok ismétlődése, sémába rendeződésük előtt, kivált valamilyen (esetleg tudat alatti) hatást, mely magában foglalja a jelentést vagy még egy kiegészítő jelentés-réteget is hordoz?

A verselemzésben a pozíció problémáját még az a tény is bonyolultabbá teszi, hogy a tagolást és a hangsúlyozást nemcsak az határozza meg, hogy hol ismeri fel a szem a metrikai egységet, hanem az is, hogy hol hallja azt a fül. Ha ilyen elemzést számítógépre bízunk, a gépet természetesen meg kell tanítanunk arra, hogy felismerje mindazokat a lehetőségeket, ahogyan egy hangot az angol nyelvben le lehet írni, mert ez a nyelv – gyakran úgy tűnik – írásában inkább titkolja, mint felfedi a kiejtést és annyira kevésbé következetes, hogy valószínűleg túlságosan megbízhatatlan a gépi átírás számára. És ha visszamegyünk az időben, a probléma tovább bonyolódik, mert nemcsak a magánhangzók (a rím alapja) változnak igen nagy gyakorisággal, hanem a rímtoleranciák is eltérők korszakonként, sőt az egyes költőknél is. Mégis hallhatunk olyan programokról, melyeket számos rosszul átírható nyelv – közöttük az angol – gépi fonematizálására készülnek. Akár sikeresek ezek a kísérletek, akár nem, és kézi előkészítésre van szükség, a rímnek mint a jelentés egyik aspektusának tanulmányozását, legalábbis a modern költészetben, nem hagyhatjuk el.

A fenti Wilbur-idézetben egy kancsal rímet találunk: known/sun. A vers másik öt szakaszából háromban hasonló megközelítése van az azonosságnak: end/wind, wave/love, resignations/patience. Be lehet-e egy számítógépet programozni ilyen rímek felismerésére is? Ezek a rímek, melyek gyakran igen fontosak a vers jelentése szempontjából, annak a körülbelül a múlt században kifejlesztett kifinomult technikának a részei, mely egy bizonytalan, approximatív vagy befejezetlen eszmét akar kifejezni egymástól kissé elütő

rímek segítségével. Ezt a módszert például Emily Dickinson emelte magas szintre. Költeményében, mely így kezdődik:

*After great pain, a formal feeling comes –
The Nerves sit ceremonious, like Tombs –*

enyhe megütközést kelt bennünk egyrészt a váratlan hasonlattal, másrészt pedig azáltal, hogy a rímet nem úgy fejezi be, mint ahogyan elvárnánk tőle. A jelentés és a hang egymást felerősítik. A következő két sor, mely befejezi a négysoros versszakot, viszont konvencionálisan rímel:

***The stiff Heart questions was it He, that bore,
and Yesterday, or Centuries before? **

Ez a két sor erősen elüt tónusban az előző kettőtől: itt teljesség van, a költő fájdalmának azonosulása Krisztus szenvedésével nyugalmat sugároz, s az emberi szenvedést mint az égi békéhez való előjátékot fogadja el. Természetesen ezt nemcsak a rímek fejezik ki, de a rímek felerősítik a vers jelentését. Mind a három versszakban ugyanaz a feszültség és enyhülés ismétlődik: *round* az *ought*-tal van összepárosítva, aztán *grown* a *stone*-nal; s végül *Lead* a *outlived*-del és *snow* a *go*-val. Az a művészet, mely ilyen eszközökkel akarja kifejezni magát, olyan olvasókat igényel, akik nem kevesebb gondot fordítanak minden részletre.

A próza számítógépes elemzése inkább lemarad az emberi elemzés mögött, mintsem túlszárnyalná azt, ha nem veszi figyelembe a jelentésnek ezeket az aspektusait. Mert a hang-rendszerek felhasználása a jelentés felerősítésére és részben létrehozására nem korlátozódik a versre. Lássunk egy bekezdést Joseph Conrad novellájából, melynek címe: „The Secret Sharer”. Talán azért, mert nem az angol volt az anyanyelve és csak érett fővel sajátította el tökéletesen, Conrad hallása rendkívüli módon kifinomult a nyelv aurális lehetőségeinek érzékelésére, mint ahogyan azt egy rövid idézet is bizonyítja:

There must have been some glare in the air to interfere with one's sight, because it was only just before the sun left us that my roaming eyes made out beyond the highest ridge of the principal islet of the group something which did away with the solemnity of perfect solitude. The tide of darkness flowed on swiftly; and with tropical suddenness a swarm of stars came out above the shadowy earth, while I lingered yet, my hand resting lightly on my ship's rail as if on the shoulder of a trusted friend. But, with all that multitude of celestial bodies staring down at one, the comfort of quiet communion with her was gone for good. And there were also disturbing sounds by this time – voices, footsteps forward; the steward flitted along the main deck, a busily ministering spirit; a hand-bell tinkled urgently under the poop-deck . . .

(Valami ragyogás lehetett a levegőben, mely zavarta a látást, mert csak mielőtt a nap lement volna, tudta kalandozó szemem kivenni a csoport fő szigetcskéjének legmagasabb hegyvonulatán túl azt a valamit, mely szétfoszlatta a tökéletes magány ünnepélyességét. A sötétség dagálya gyorsan áradt, és trópusi hirtelenséggel egy csapat csillag tűnt fel az árnyékba borult Föld felett, míg én elidőztem még egy kicsit, kezemet a hajó korlátján nyugosztva, mint egy meghitt barát vállán. De azután, minthogy az égitestek sokasága bámult le rám, a csendes egyesülés vigasza

*Nagy fájdalom után ünnepélyes érzés jön, az idegek szertartásosan ülnek, mint a sírhalmok –

**A dermedt szív azt kérdi, vajon Ő volt aki hordta és tegnap, vagy évszázadokkal ezelőtt?

végképp elveszett. És ekkorra már zavaró zajok is hallatszottak – emberi hangok, lépések zaja, a hajóinas, mint szorgoskodó szellem átsuhant a fedélzeten. s egy kézcisengő csendült meg sürgősen a hátsó fedélzet alatt . . .)

A legkönnyebben felismerhető verselemek közül itt megtalálhatjuk a rímet, az alliterációt, az összecsengést és az asszonáncot. Figyeljük meg nemcsak a nyilvánvaló „glare in the air”-t, melyben a két szó közötti értelmi kapcsolatot megerősíti hasonlóságuk, de az „interfere”-t is, mely ravaszul csatlakozik hozzájuk egy kancsal rím révén. A „principal islet of the group” szókapcsolatban az első és az utolsó szó szuggesztíven kötődik egymáshoz a *p* és *r* hangok színezete folytán; s amikor ugyanez a kombináció fordul elő néhány szóval később a „the solemnity of perfect solitude”-ben nemcsak a két szó asszociációját halljuk, melyet kezdő szótagjaik ismétlése tükröz, hanem a kis szigetekkel (islets) való kapcsolatukat is, melyet a *p-r* kombináció alakít ki a melléknévben. Hasonló hang-séma fordul elő a „the comfort of quiet communion”-ban: itt a *k* hang vizuálisan elrejtőzik a másik szó *q*-jában. Viszont semmi ilyen akadályja nincs a „my ship’s rail” és a „shoulder of a trusted friend” azonosításának. Ha a két szókapcsolatot egymással párhuzamba állítjuk,

*The tide of darkness flowed on swiftly
and with tropical suddenness a swarm of stars*

a hangok és ritmusok hozzávetőleges megduplázódását figyelhetjük meg, mely azt emeli ki, hogy milyen hirtelenül jelennek meg a csillagok alkonyatkor az egyenlítő közelében: a sötétség úgy érkezik, mint a gyors dagály. Nem azt kell alaposan megvizsgálnunk, hogy hányszor közöl Conrad egy gondolatot, hanem azt, hogy milyen gonddal használ fel egy nem-szemantikai elemet ennek közlésére. Ez alaposan próbára teszi a gépi irodalomelemzés híveinek leleményességét.

Jelenleg úgy látszik, hogy a számítógép a költészet tartalomelemzésének egy másik problémájára, az irodalmi kontextusára tud inkább megoldást találni. Ha valamiben, akkor éppen a kritikai felmérés számára fontos adatok összegyűjtésében tudhatja a gép felülmúlni még a legprecízebb és legátfogóbb figyelmező emberi olvasó képességeit is. A múltban az irodalom történetét mint mechanikusan objektív terminusok, vagy mint roppant szubjektív ítéletek gyűjteményét írták. Így az, aki az irodalmat tanulmányozza, értesülhet az egyes művek megjelenési évszámairól vagy a szerzőkre vonatkozó ismert életrajzi adatokról. Másrészt viszont azt kéri tőle, hogy fogadja el az irodalomtörténész összes szubjektív értéktételeit, mintha ezek szintén tények volnának. Világos, hogy e megközelítések egyike sem fog irodalomtörténetet produkálni, akár egymagában akár a másikkal kombinálva. Éppen úgy, mint bármely más eseménysorozatban, az irodalom története a kortársak és a generációk közötti interakciók összessége. Minden alkotó szinte végtelen számú kapcsolat metszéspontján áll és ezeket az összeköttetéseket nemcsak azokkal a művészekkel tartja, akiket személyesen, hanem azokkal is, akiket csak közvetve, műveiken keresztül ismer. Az igazi irodalomtörténetnek fel kell vázolnia az ilyen kapcsolatok legalábbis fő vonalait.

A számítógép segítsége a nagy alkotó szellemek közötti intellektuális kapcsolatok feltárásában azon a hipotézisen alapszik, hogy a döntő bizonyíték az irodalom alapegysége – a szó. A gép könnyűszerrel kimutatja, hogy számos (és talán minden) költő,

amikor a többieket utánozni próbálja a forma terén, versenyre kél velük a dikcióban is. Ezt a jelenséget részben megmagyarázzák a nyelv korlátai, vagyis az, hogy hasonló kontextusban bizonyos gyakori kifejezések elkerülhetetlenül összekapcsolódnak. A költők azonban, mint már említettük, a gyakori kifejezéseket nem megszokásból választják: választásukat egyrészt szemantikai megfontolások, másrészt a rím, alliteráció és asszonánc követelményei diktálják, melyek éppen annyira részei a költészetnek, mint a szótári jelentés. Így tehát amikor Miltonnál azt olvassuk a négy elemről a káoszban

Levied to side with warring *winds*, and *poise*
Their lighter *wings*,

(*Elveszett Paradicsom*, II, 905–906)

és Shelley-nél a négy elem megszólítása így végződik:

ye swift wirlwinds, who on *poised wings*
Hung mute and movelesse o'er yon abyss,*

(*A megszabadított Prometheus*, I, 66–67)

el kell ismernünk, hogy a hasonló kifejezést nagyobb erő diktálja, mint a véletlen egybeesés vagy akár a közös téma. Semmi másért nem szükséges, hogy Shelley a négy elem egyikét *whirlwinds*, *poised* és *wings* szavakkal írja le, mint azért, hogy szavait olyan konnotációval lássa el, melyek azokat klasszikus elődjéhez kapcsolják.

A régebbi művek jellegzetes kifejezéseinek visszhangozására való hajlandóság a költészetre talán inkább jellemző, mint bármilyen más művészetre; minden bizonnyal jóval nagyobb jelentőségű, mint amilyennek az irodalomtörténészek hitték. Ennek a tendenciának a felismerése az a cél, melyre az irodalomtörténetnek törekednie kell, mert a költői élmény totalitását csak úgy tudjuk átérezni, ha azokra az elemekre is reagálni tudunk, melyek más költeményekhez való korábbi érzelmi kötődéseket élesztenek újra együtt rezgő felhangok keltése céljából.

Jelenleg a szellemi affinitásnak a közös nyelvezetben való megnyilvánulása az a jelenség, mely az irodalmi stílus összes aspektusa közül a számítógépes elemzés számára a legalkalmasabbnak látszik. Ez igényli a legkisebb előkészítést és itt a legkisebb a veszélye annak, hogy az adatok szubjektív és kulturális előítéletekkel terhes attitűdökkel kontaminálódjanak. Ha csak annyit teszünk, hogy egy szóról levágjuk a ragot, még mindig ugyanazzal a szóval van dolgunk, és nem a szinonímájával, szófajával, numerikus megfelelőjével, vagy egy olyan kategóriával, melyhez való tartozását mi vagy a gép eldöntötte. A közös nyelvezet alapján felismert, két vagy több szöveg közötti megfelelések mindenki számára nyilvánvalók kell, hogy legyenek. És minél nagyobb a közös, jellegzetes kifejezések száma, feltehetően annál jelentősebb a kapocs, melyet képviselnek. Az irodalmi kutatások általában túlmennek a jelentés ezen elsődleges szintjén: foglalkozhatnak a művész életrajza és alkotása közötti hasonlóságok felismerésével, részvételével saját korá-

*Ti gyors Forgószelek, szárnyon lebegve
függtek aléltan, mozdulatlanul
a mély fölött

(*Weöres Sándor ford.*)

nak társadalmi és politikai viharaiiban vagy ellenkezőleg: az ezekből való menekülésre tett kísérleteivel. De ha a művész szavaira koncentrálunk, a fentieket megerősítő evidenciát kapunk abból, hogy a szavakat olyan sémákba próbálja szervezni, melyek a már létező költészet mintáit tükrözik.

A közös kifejezések jelentőségét azzal is bemutathatjuk, hogy néhány további párhuzamosságot emelünk ki Milton hatalmas költeménye, az *Elveszett Paradicsom* és Shelley hasonló műve, *A megszabadított Prometheus* között. Egy ilyen elemzés sokban módosíthat a két költő szokványos megítélésén. Miltont általában puritánnak, józannak és mélységesen vallásosnak szokták elképzelni; Shelley-t szabadosnak, felelőtlennek és ateistának. Számos kérdést megvilágítana, ha komolyabb affinitást találnánk közöttük, még ha ez csak Shelley képzeletében létezik is. Ha megfigyeljük, melyek Milton költészetének azok a részei, melyekhez Shelley a leginkább vonzódott, megtaláljuk azt a mércét, mellyel megmérhető az, amit Shelley fontosnak talált a költészetben. Továbbá elismerhetjük, hogy egyik költő ítélete a másikról legalább annyira érvényes, mint a kritikusok ítélete: ha például Shelley azt mondja, hogy Milton költészete legjelentősebb részében lázadást, különösen Isten elleni lázadást hirdet, kénytelenek vagyunk felülvizsgálni azt a kritikusai véleményét, mely szerint Milton a stabilitás híve.

Ha közelebbről megvizsgáljuk a két költő jelentősebb műveinek több részletét, közelebb kerülünk a két ember kapcsolatának megértéséhez és konkrét elképzelést kapunk a kapcsolat felmérésének számítógépes megoldásáról. A Miltontól (és más költőktől) vett idézetek ilyen alkotó rekonstrukciónak nagy száma arra utal, hogy legalábbis Shelley-nél, ez a rekonstrukció a kreatív készség jelentős tényezője. Mint ahogy Milton maga is állandóan visszhangozta saját forrásait – a Bibliát, a rabbinusi és patrisztikus kommentárokat, a pogány klasszikusokat, a reneszánsz irodalmat –, Shelley úgy akarta olvasójának élményét elmélyíteni, hogy jelentősebb elődjeinek felhangjait társította. Mint-hogy tudatában volt annak, hogy talán túl nehezen megfogható, *A megszabadított Prometheus* „a külön olvasók igen finom képzeletének” ajánlotta. Ezeket az olvasókat Milton tömörebben és őszintén „megfelelő, noha kis számú közönségnek” nevezte.

A fenti illusztráció, a „whirlwinds on poised wings” (lebegő szárnyú forgószелеk) éppen az a fajta, melyet most tanulunk feldolgozni a számítógéppel. Jelenlegi lehetőségeink arra korlátozódnak, hogy azonosítjuk a nagyobb mennyiségű közös szóval rendelkező passzusokat, és ma még nem tudunk metrikai vagy hang-sémákat felismerni. Majd ha a számítógépet hozzáfinomítottuk a költészet magas igényeihez, olyan szinteken is megvizsgálhatjuk az irodalmat, melyek jelenleg még el vannak zárva előlünk. Ma még, hogy munkánkat a gép korlátozott adottságaihoz igazítsuk, olyan szövegrészletekre kell koncentrálnunk, ahol viszonylag szoros közelségben viszonylag nagy számú jelentős szó fordul elő, általában ugyanazon a mondaton belül. Ezek a paraméterek kizárják a fentebb idézett két rövid részletet, de ezt a veszteséget a két alkotó értelem közötti többdimenziós asszociációkkal kapcsolatos más adatok felhalmozódása ellensúlyozni tudja.

Hogy milyen módon tud a számítógép segítséget nyújtani egy költő életművén végighúzódo jelentős motívum végigkísérésében, jól példázza Shelley állandó visszatérése az *Elveszett Paradicsom* egy részletéhez. Az első könyv vége felé a pokol lázadó angyalai elnémulva állnak a tüztő partján, ahova Isten parancsára süllyedtek. Most éppen gyülekezőben vannak és azon gondolkodnak, hogyan folytathatnák a háborút az ég ellen. Sátán, a vezérük

Then straight commands that at the warlike sound
 Of Trumpets loud and Clarions be upreared
 His mighty *Standard*: that proud honour claimed
 Azazel as his right, a Cherub tall:
 Who forthwith from the glittering staff *unfurled*
 Th'imperial ensign; thich, full high advanced,
 Shone like a *meteor streaming* to the wind,
 With gems and golden lustre rich *emblazed*,
 Seraphic arms and trophies; all the while
 Sonorous metal blowing martial sounds;
 At which the universal host up-sent
 A shout that tore Hell's concave, and beyond
 Frighted the reign of Chaos and of Night.

(11. 531–543)

Gyorsan parancsol: kürtök, trombiták
 harcra szavára lendítsék magasra
 nagy zászlaját; Azazel, egy sudár
 kherub igényelte e büszke tisztet;
 szikrák nyeléről a királyi zászlót
 leoldja, fel magasba lengve az
 mint üstökös ragyog, s a szélben úszik;
 arannyal, drágakővel ékesítve
 ragyog szeráfi fegyver, trófea,
 érc harsonák csöndítnek indulót,
 mire a teljes tábor fölkiált,
 hogy Pokol boltja megriad belé,
 s túl megborzong a Zűr-hon, ősi Éj.

(Jánosy István ford.)

Shelley legalább négy nagyobb költeményében visszhangozza ezeket a sorokat és más költeményei pedig a fenti sorokkal szomszédos sorokat idéznek. Az a kitartás, mellyel ismételten ugyanabból az egy forrásból merít, azt jelzi, milyen nagyon megragadta képzeletét ez a néhány sor és milyen mélyen beleivódott emlékezetébe. Ennek az állhatatosságnak fő magyarázata az, hogy Shelley a Sátánt a forradalom általános szellemével asszociálja. Milton szándékolt etikai pólusait megfordítja és Istenből a világ zsarnokát, ellenfeléből pedig a szabadság bajnokát csinálja. Ezért, amikor a kirobbanó és az elnyomás béklyóit lerázó szabadság képét akarta kivetíteni, a nyelvezetet olyan passzusokból merítette, mint amilyen Sátán kihívása a fennálló rend ellen.

1819-ben Spanyolországban bekövetkezett a demokratikus szellem fellendülése, melyről Shelley álmódott: kikiáltották az alkotmányt és eltörölték az inkvizíciót. Az eseményekre adott lelkes válaszként írta meg *Ode to Liberty* c. költeményét, melyben kifejezte azt a reményét, hogy ez csak az első volt a sok forradalom közül. Az egyik versszakban a királyok által megcsalt Germániát arra szólítja fel, hogy kövesse Spanyolországot. Annak a teuton vezérnek a szellemét idézi, aki a rómaiak ellen harcolt és akit így Milton versének lázadójaival azonosítja:

Tomb of Arminius! render up thy dead
 Till, like a *standard* from a watch-tower's *staff*,
 His soul may *stream* over the tyrant's head . . .¹

(11. 196–198)

¹ Arminius sírja! a tetemet
 vesd föl, hogy lelke bástyák zászlaja –
 lengjen a zsarnok koponyák felett . . .

(Kardos László ford.)

Ugyanebben az évben, amikor Nápolyban is lázadás tört ki, Shelley egy másik ódával bátorította a nápolyiakat. Ebben a versben felhasználhatta a Vezuv és a part menti vulkánikus szigetek szimbólumait, s ezeket Typhoeusszal asszociálta, akit, miután Jupiter ellen, lázadt, egy tűzhányó alá tettek rabnak:

From that Typhaean mount, Inarime,
 There *streamed* a sunbright vapour, like the *standard*
 Of some aethereal host . . .²

(*Ode to Naples*, 11, 45–47).

² Inarime typhoeusi hegyéről
 napfényes gőz gomolygott, lobogója
 egy éteri seregnek

(Gáspár Endre ford.)

Ezután Shelley azt hirdeti, hogy mindenütt a szabadság prófétáinak kiáltásai hallatszanak – ez a kép világosan Milton pokolban üvöltő ördögeitől származik, még ha nincs is nyelvilag hasonlóan kifejezve.

Az *Óda Nápolyhoz* megírása után néhány nappal Shelley játékosabb verset írt, az *Atlasz tündérét*, mely nyilvánvalóan a költészet alkotó szelleméről szól. Ennek a szellemnek a seregei lázadó elemek, mint ahogyan ezt a Sátán kíséretéhez való nyelvi kötődésük is bizonyítja:

And then she called out of the hollow turrets
Of those high clouds, white, golden and vermilion,
The armies of her ministering spirits –
In mighty legions, million after million,
They came, each troop *emblazoning* its merits
On *meteor* flags; and many a proud pavilion
Of the intertexture of the atmosphere
They pitched upon the plain of the calm mere.
They framed the imperial tent of their great Queen
Of woven exhalations, underlaid
With lambent lightning-fire, as may be seen
A dome of thin and open ivory inlaid
With crimson silk –

S hív skarlát, fehér, arany fellegek
üreges tornyaiban lakozó
s őt szolgáló szellem-hadsereget.
Meteor-lobogókon légió-
jelvényeikkel már sereglenek
s a légkörök szövetéből való
sátraikat is felverik: sima
tó lapályán szellemek tábora.
Elkészült villámfény-alapra szőtt
párakból úrnőjük királyi sátra:
mint elefántcsont-kupolába tört
bíborláng-színű selyem berakása . . .

(Görgey Gábor ford.)

Itt szintén jellegzetes szó-megfeleléseket találunk, míg az „exhalation, underlaid with lambent lightning-fire” (villámfény-alapra szőtt párak) kifejezés képe, ha szavai nem is, a lázadást a tűzhányóval asszociálja, minthogy az *Elveszett Paradicsomban* a Sátánt a földalatti tüzek között találjuk.

1821-ben a görögök mozgalmat indítottak a nemzeti felszabadulásért és Shelley drámai költeményt, a *Hellast* komponálta számukra, hogy várt győzelmüket megünnepelje. A költemény egyik kórusában az alkotást a szabadsággal azonosítja:

In the great morning of the world,
The Spirit of God with might *unfurled*
The flag of Freedom over Chaos,
And all its banded anarchs fled,
Like vultures frightened from Imaus,
Before an earthquake's tread-³

³Virradt a világ, szilajul
Szabadság-zászlót tart az Úr
A Káosz fölé, s elinalt
a lázadó zsarnok-sereg
– Imaosz elől keselyűhad –,
földindulás fenyegetett.

(Garai Gábor ford.)

Ebben a szövegrészben csak egy szót találunk a forrásszövegből, de ez az egy szó megteremti a kapcsolatot a vulkánikus kitöréssel, és ugyanitt az *Elveszett Paradicsom* egy másik részletére is utalás történik, mely a Sátánt mint Imaosztól származó keselyűt írja le. Megfigyelhetjük Shelley szavainak, a *flednek* és *treadnek* hangzásbeli rokonságát Milton *breadjével* és a csúnya vonások átvitelét a szabadság szelleméről az elnyomókra.

Ennek a kis mintának a hasonló nyelvi megfelelések sokkal nagyobb számát kell reprezentálnia. A számítógép önmagában nem képes irodalmi értelmezésre: szükségesnek látszana némi ismeret a vers születésének körülményeiről ahhoz, hogy kinyomozhassuk a visszatérő motívumokat. De fordítva is: a motívum felismerése gyakran megvilágítja a

verset, mint például az *Atlasz tündérében*, ahol a költői kreativitás elemeit olyan szavak írják le, melyek a lázadó angyalokkal való azonosságukat sugallják. Bár még a számítógép bevezetésével is távol állunk attól, hogy az impresszionista kritika teljesen háttérbe szoruljon, a számítógép bebizonyította, hogy jobban és gyorsabban tudja összegyűjteni az objektív tényeket az alkotó interakció története számára, mint ahogyan azt az emberi értelem próbálta tenni. Végül is lehet, hogy éppen a gép lesz az, mely az irodalom tanulmányozását az igazán humánus dimenzióba emeli azáltal, hogy az író szándékaival kapcsolatos megfigyeléseinket elősegíti.

(Fordította: Karafiáth Judit)

(Joseph Raben: *Content Analysis and the Study of Poetry in: The Analysis of Communication Content*, szerk. G. Gerbner, O. H. Holsti stb. John Wiley and Sons Ltd, New York, 1969. XIX, 597 (175–186).

KAFKA: A KASTÉLY C. REGÉNYÉNEK ELEMZÉSE.

Részlet „A Rhetoric of Motives” c. könyvből

Vizsgáljuk meg Franz Kafka: *A kastély* című groteszk regényét *Az udvari ember** dialektikus szimmetriájának figyelembevételével. Thomas Mann „vallásos humoristának” nevezi Kafkát. Ez oly találó meghatározás, hogy bővebb magyarázatot érdemel annál, mellyel megalkotója szolgált. Thomas Mann meglátja Kafkában az érthetőség igényét és azt, hogy szeretne „Isten közelében lenni, Istenben élni – helyesen és Isten akarata szerint élni”. S ahogy Thomas Mann *Tonio Kröger*ében a művészi és polgári célok földoldhatatlan konfliktusa érzelmekbe és humorba torkollik, Thomas Mann szerint *A kastély* indítékai „a vallásos szférában megfelelnek Tonio Kröger elszigeteltségének”.

Ha a vallásos motívumot esztétikaival cseréljük föl, világossá válik, hogy Thomas Mann helyesen mutat rá *A kastély* és a *Tonio Kröger* közötti motivációs analógiára. De az analógiának a mi szempontunkból lényeges eleme kimaradt Thomas Mann saját művéhez fűzött megjegyzéséből. Egészítsük ki ezzel az elemmel, s ha ezek után *Az udvari ember* dialektikájának fényében tekintjük át Kafka regényét, kitűnik, miért és hogyan illik rá Thomas Mann meghatározása. Kafkát, ha akarjuk, „vallásosnak” tekinthetjük a végső misztériumhoz, az emberi motívumok egyetemes kiindulópontjához való kötődése miatt. De a vallásos indítékot „humorosan” fogalmazza meg, mert soha nem feledkezik meg arról, hogy a társadalmi rend formái torzítják isten-képzetünket, mert arra készítetik az embert, hogy Istennel való kapcsolatáról evilági kötelezettségeihez hasonlóan vélekedjen.

Az udvarlás elve groteszk módon kifejezett részletekben mutatkozik meg. Jelen van, mert a bürokrácia a téma, mely közvetít az alá- és fölérendeltek között, s így a „hódolat” misztikumát is magában foglalja. És mivel az ilyen udvarlás alapja az alárendeltek és a „hatalmasok” közötti kapcsolat lenne, Kafka úgy vág a dolgok lényegébe, hogy a társadalmi misztikumon keresztül láttatja a vallási misztikumot. De mindig emlékezik és emlékeztet a vallási és a társadalmi misztikum közötti arányeltolódásokra. Bár a vallási misztikum képzetei a társadalmi misztikumból fakadnak, e képzetek abszurd módon összemérhetetlenek a hierarchia-elvek végső céljaival.

Kafka számára természetesen a társadalmi misztikum az antiszemitizmus formájában személyesen átélt élmény. A liberális, Hitler előtti Ausztriában a zsidóság sem egészen kiközösített, sem egészen befogadott nem volt. A liberalizmus még túlsúlyban volt, amikor a később náciizmussá fejlődő mozgalom már kialakult, s a zsidóság társadalmi

*Baldassare Castiglione: *Il Cortegiano* (1528)

helyzete tisztázatlan volt. E sajátos helyzet analógiája *A kastély* cselekménye: nem lehet tudni, hogy a főszereplő, K. szorosabb kapcsolatba kerül-e a kastéllyal, vagy megszűnik-e a kapcsolat. (*A perben* hasonlóképp nem lehet eldönteni, hogy a sehol sem és mindenhol levő misztikus bíróság bűnösnek ítéli-e K.-t, vagy fölmenti; valójában azt sem tudja meg, mi a vád ellene.)

Ez a körülmény bizonyos fokig egyenértékű a társadalmi misztériumból való kiközösítéssel, a nyílt kirekesztéssel. Ugyanakkor bizonyos fokig megtévesztés (hazing) is. A megtévesztés próbatétel, de a „bűnös” vádlott reménykedhet a szentélybe, a csodák csodájába való bebocsáttatásában. A megtévesztett jelölt reménykedhet *beavatottá* válásában, miközben az elszenvedett rituális próbatételek részleges *kirekesztettségét* erősítik meg benne. A helyzet az exkluzív iskolákra emlékeztet, ahol a felsősök cselédmunkára fogják az újonnan jötteket: de még inkább emlékeztet a szerzetesek és titkos rendek misztikum közvetítő hierarchikus rejtjeleire. Csakhogy van egy lényeges különbség: ahol ilyen rítusok uralkodnak, ezek formája rendszerint felismerhető, s így a próbatételek olyan fokú „csodálatot” eredményeznek, amelyet az adott intézmény megkövetel: a jelölt tudja, hová tartozik, és tudja, hogy milyen cselekedetek teszik számára lehetővé, hogy végül is részese legyen a misztikus lényeknek. De ahol nincsenek rögzített formák, a helyzet értelme nem tisztázott. A jelöltet megtévesztik, de sem ő, sem próbára tevői nem tudják, mi játszódik le valójában. Így senki sem bizonyos abban, hogy mi a vádlott „bűne”, milyen „próbát” kell kiállnia, és mi célból.

Egy barátomat idézem: „Emlékszel arra, hogy az 1929-es gazdasági válságot követően számos liberális értelmiségi sietve csatlakozott a politikai radikális irányzathoz? A radikális irodalmi szervezetek, melyek éveken át a fennmaradásukért harcoltak, hirtelenjében feltöltődtek új hívkekkel. Míg e szervezetek korábbi tagjai addig mindent megtettek a taglétszám növeléséért, a helyzet most fordítottá vált. Ahelyett, hogy örömmel fogadták volna az új tagokat, igyekeztek bebizonyítani, hogy azok nem megfelelők. Ez a tendencia odáig fajult, hogy a régi tagok sokszor nemhogy örömmel nyugtázták volna az irányzat fejlődését, hanem úgy kezdtek viselkedni, mint az elit környék lakói, akik neheztelnek a szomszédban kezdődő lakótelep-építkezés miatt.

Évek múltán jöttem rá, mi volt a hiba. Ez nemcsak azért történt így, mert a régi tagok félték, hogy elvesztik korábbi hatalmukat a szervezetben. A misztikum óvatlan áthágása zavarta meg őket. Az új tagok úgy érkeztek, mint az elefántok a porcelánboltba. Nem volt meg a fokozatosság, a megtévesztés és a próbatétel. Az egyik pillanatban még sehol sem voltak, a következő pillanatban hirtelen ott termettek. A régi tagok hiányolták a helyzetre szabott rituális formákat, s öntudatlanul kialakítottak, vagy megpróbálták kialakítani egyfajta forma nélküli próbatételei eljárást, hogy kiváljanak azok a személyek, akiket korábban ők szemeltek volna ki újoncnak.”

A zsidó Kafka számára a misztikumot erősítő próbatétel formája nem volt adott. Még abban sem lehetett bizonyos, hogy egyáltalán figyelemre méltatják. Miként *A kastélyban* mondja az író az egyik kiközösített szereplőről, feljebbvalói azért nem bocsáthatnak meg neki, mert nem vádolták semmivel; s hogy megbocsássonak neki, előbb bűnösnek kell bizonyulnia. Továbbá semmi világos utalás nem történik arra, hogy hol a misztikum, s mi az. Látható formai jelei a bürokrácia szervezetében mutatkoznak. Kafka erre helyezi a fő hangsúlyt, s lévén „vallásos”, ez nála „Istent” is jelent; de ugyanakkor fölméri azt is, hogy ez mennyire alkalmatlan az istenség kifejezésére, s ezért groteszk

„humorral” közelíti meg. Új szempontot jelez a misztikus hivatalnok, akinek lényege nem a saját belső személyisége, hanem hivatali méltósága. Jelentéktelen abból a szempontból, hogy hiányoznak *belső értékei*, melyek alkalmassá tennék a vallási indítékok hordozására; a rang misztikuma miatt mégis „hódolat” övezi. Valójában épp alkalmatlansága indokolja fonák módon hivatali méltóságát. Az iskola hatása alá kerülő diák misztikumként éli át annak szellemét, de az nem a tanulás során, hanem a tanulást elősegítő „iskolai szellemen” válik számára hozzáférhetővé. S az a gazdag ember testesíti meg egyértelműen a pénz igazi hatalmát, aki javait alapítványokba fekteti, a szolgáltatokat kizárólag a pénzén vásárolja, de közben megveti a másik felet, és nem próbálja megnyerő modorával az embereket lekötöztetnie. A bürokratikus apparátust képviselő személyek nem tisztázott jelleme *A kastély* esetében a hivatalt övező, mindenütt jelen levő misztikumot hangsúlyozza az abszurditás eszközeivel.

Mivel véleményünk szerint *A kastély* az effajta szabályok töredékes karikatúrája, érdemes megvizsgálni, hogy Castiglione párbeszédének formai elemei milyen mértékben felelnek meg Kafka regényében a groteszk elemeknek.

Az udvari ember az udvari szolgálatra alkalmassá tevő feltételeket, valamint az uralkodói kegy és a fölemelkedés lehetőségeit vizsgálja. K.-t, a földmérőt ugyanez foglalkoztatja. Míg azonban az udvari ember a kiváltságok eléréseért az udvaron *belül* küzd, K. teljesen kívülálló, a misztikus gróf és öközé áttekinthetetlen bürokratikus apparátus ékelődik (az udvaroncok groteszk, hivatalnok-megfelelői). K. igen távol áll a kegy forrásától. Idegen a falubeliek között. Bár a falubeliek a kastélyhoz tartoznak, őket is szakadék választja el a kastélytól. Vannak küldöncök (az angyalok groteszk megfelelői), akik a faluban laknak, de bejáratosak a kastély külső hivatalaiba. Ezenkívül szerepelnek maguk a hivatalnokok, akik a kastélyt képviselik a faluban, s annyira áthatja őket a hierarchia misztikus gögje, hogy K. a regény folyamán belefárad az előzetes meghallgatás kiharcolására tett sikertelen kísérletekbe. Míg az udvari ember föl tudja mérni, hogyan férközhet az új fogadószobájába, K. még azt sem tudja, hogyan juthat be a kapun.

Frida és Amália a groteszk kiváltságok fő női tükörképei. Fridáról megtudjuk: „Közelsége Klammhoz, tette őt oly esztelenül vonzóvá” (Klamm szeretője volt, mielőtt K.-val élt) – és Klamm az a kastély szolgálatában álló hivatalnok, akivel K. mindenképp találkozni akar nyomasztóan bizonytalan helyzete miatt. Amália életét az tette tönkre, hogy visszautasított egy hivatalnoktól származó levelet, melyben erkölcstelen ajánlatot kapott (a levél megfogalmazása az udvari stílus szöges ellentéte). Az egyik szereplő helyi szólást idéz: „A hivatal döntései szegénylősek, mint a gyerek lányok”; itt az író leleményesen kapcsolja össze a szexuális és bürokratikus szabályokat. És amikor Kafka szembesíti: „Mit jelentett például az a mindeddig csak névleges hatalom, melyet Klamm K. szolgálatára gyakorolt, ahhoz a hatalomhoz, mellyel Klamm K. hálósobájában valószínűleg rendelkezett.” Így fogalmaz: „K. még sehol sem tapasztalta, hogy hivatal és élet úgy összekeveredett volna, mint itt; olyannyira összekeveredtek, hogy olykor úgy tetszett, mintha hivatal és élet helyet cseréltek volna egymással.”

Ha fölidézzük a misztikum és a társadalmi rang közötti már említett kapcsolatot, ez a megjegyzés meglepően találónak bizonyul. Minthogy a státus és a munkamegosztás egyazon dolog két aspektusa, az utalás a hivatalra áttételes utalásnak tekinthető a társadalmi rangra. Mindenütt, ahol a protestantizmus kulturális szelleme tért hódított, a munkamegosztás nyomán létrejött társadalmi státusok lényegét pragmatikusan a munká-

ból vezették le. De a protestantizmus világi köntösbe bújtatta a vallásos doktrínákat, s így a világi és természetfölötti „misztikumot” összekapcsolta, miként a katolicizmus is szentesítette a társadalmi különbségeket. Ezért mindkét esetben megvolt a társadalmi és vallási „hódolat” fölcserélhetősége. Nézzük meg, fölcserélhető-e Kafkánál a „hivatal” és az „élet”. Elmondja, hogy Klammm (aki az udvari misztikumát képviseli) hogyan uralja K. és Frida szexuális kapcsolatát. Végül is azt mutatja ki, hogy itt a státusz („hivatal”) társadalmi motivációi oly mértékben összefonódnak az egyetemes motivációkkal („az élettel”), hogy föl is cserélhetők. Ha felidézzük a könyv jellegét, melyben a kastély hol a társadalmi rangnak, hol Isten felsőbbrendűségének kifejezője, észre kell vennünk, hogy a kétféle (társadalmi és „vallási”) „hódolat” összegeződik a szexuális viszonyok megfogalmazásában.

Kafka vallásos indítékait szükségtelen részleteznünk, mert két szaktekintély, Thomas Mann és Kafka barátja, Max Brod ezeket már egyértelműen föltárta. A nyolcadik fejezet második bekezdésének egyetlen mondata világosan rámutat ennek természetére: „K., ha a kastélyra nézett, néha úgy érezte, olyasvalakit figyel, aki nyugodtan ül, és maga elé bámul, még csak nem is gondolataiba merülve, s éppen ezért minden egyébtől elzárkózva, hanem szabadon és semmivel sem törődve, mintha egyedül volna, és senki sem figyelne, és mégis észre kell vennie, hogy figyelik, ez azonban a legkevésbé sem háborgatja nyugalma, s valóban – ki tudja, ok volt-e ez, vagy következmény – a megfigyelő pillantása nem bírt megállapodni rajta, és minduntalan lesiklott róla.”

A kilencedik fejezetnek az a része, ahol a „Klammm nevében” és „az ő szellemétől vezérelve” végrehajtott dolgokról, meg egy olyan emberről folyik beszélgetés, aki „eszköz Klammm kezében”, transzcendens dimenziót ad a tisztán bürokratikus misztikumnak. A vihar és a sas képe is megjelenik itt. A műben tehát nem nehéz körülhatárolni a hagyományos teológiai indíttatást. A probléma inkább az, hogy a társadalmi osztályok indítékainak fontos szerepét ne hagyjuk figyelmen kívül; erre utalnak Th. Mann és M. Brod megjegyzései az angol kiadásban.

Az *udvari ember* másik két fő témája a nevetés és a nevelés, (melyet a rabelais-i retorika felfokozottan, szinte hisztérikusan egyesít). A *kastélyban* a nevetés és a nevelés társadalmi retorikája (a vallás „tisztá meggyőzésének” e két formája) nem a párbeszéd tárgya, hanem a mű lényege. A nevetés groteszk formában beleágyazódik a könyv koncepciójába és módszerébe, a hódolatot mindvégig sajátos „humorral” kezeli.

K. tudomására jut, hogy Barnabás, a küldönc, örömeiben elsírta magát, amikor megkapta az első megbízatását. Ez igen sokat mondó adalék a misztikumhoz. Barnabás első megbízatása ugyanis az volt, hogy fölvegye a kapcsolatot K.-val. Korábban láthattuk, hogy K. szemében Barnabás titokzatos. A és B azért egyaránt titokzatos egymás szemében, mert különböző módon részesei C misztikumának, s az illúzió megmarad. Mindenki úgy tesz, *mintha* misztikus lenne; s mivel a tettek képzetek, a misztikum egyre erősödik a fantáziánkban. S ha már elsajátítottuk a szabályokat, megszoktuk a groteszk nevetést, épp a misztikum indokolatlansága erősíti a misztikum érzékelését.

Az udvarlás töredékes, groteszk változatában nem szükséges a szimmetrikus, klasszikus változat minden elemének megfelelőjét kimutatni. Bár a nevelési elveknek is megvan az analógiái. K. fiktív földmérő munkája, azaz e munka tényleges elismertetésére tett kísérletei a nevelési elveket foglalják magukba. Szimbolikusan értelmezve, a földmérő a

helyzetek és emelkedések pontos meghatározója. Mivel a félig befogadott, félig kirekesztett K. egyértelműen az íróat képviseli, akinek előadásában K.-nak a társadalmi hierarchiával szembeni aggályai valójában a hierarchia-motiváció pontos megfogalmazásai regény formájában, aligha túlzás, hogy Kafka itt zsidó „értelmiségiként” ír. („Befogadott” oly mértékben, amennyire az értelmiségi önkéntelenül is többre értékeli önmagát a kétkézi munkásnál – K. is így viselkedik a falu parasztjaival és munkásaival szemben; de „kirekesztett” abban az értelemben, hogy egy meg nem nevezett, sőt meg sem nevezhető átok sújtja, ami állandó „büntudatot” eredményez.) Kafka is annyiban „befogadott”, hogy értelmiségi voltát önkéntelenül felsőbbrendűnek tartja a munkásoknál, jóllehet igyekszik leereszkedően megnyerni őket, egy olyan társadalmi kapcsolat keretében, melyet egy korábban baloldali érzelmű (a pártból ekkorra már kilépett) értelmiségi meggyőző lovagiasággal fogalmazott meg: „Az értelmiségnek be kell hatolnia a proletariátus közé.” Kafka „kirekesztett” annyiban, hogy az értelmiség már önmagában is gyanús (bár elmondhatjuk, hogy Aquinói Szent Tamás angyalai az Egyház szemében tiszta intellektusok) –, és mert ráadásul Kafka azon a helyen volt zsidó, mely épp akkoriban készülődött arra, hogy Hitler birodalmának részévé váljon.

A nevelés képzete ténylegesen is megfogalmazódik azzal, hogy K. bizonytalan helyzetében szinte mindvégig abban az iskolában él Fridával, ahol iskolaszolga lenne, s a lakrésznek használt terem kifejező módon folyton megtelik az iskolásokkal. De a nevelés és a gyermekkor témájának egymásba fonódása inkább „grammatikai” és „szimbolikus” tényezőket rejt magában. Másutt már meghatároztuk azokat a grammatikai eszközöket, melyek lehetővé teszik azt, hogy a logikai prioritásokat időben, a narráció segítségével fejezzük ki. E fölcserélhetőség segítségével a hierarchia-elv lényege (a kastély) azonosítható a gyermekkori állapottal, mivel logikailag a lényeg „elsődleges”, a gyermekkor pedig időben az első. Még a történet elején megtudjuk, hogy amikor először látta meg a kastélyt, „K.-nak futólag eszébe jutott a szülővároskaja”. A parasztokat gyermekinek ábrázolja, és hasonlóképp többször utal a segédei gyerekes vonásaira. Amikor K. a kastélyba akar telefonálni, a hallgatóból olyan hang hallatszott, ami „mintha számtalan gyermeki hang zümmögéséből (állt volna) de ez a zümmögés sem igazi zümmögés volt, hanem messzi, végtelenül messzi hangok éneke”. Amikor Fridával él az osztályteremben, a magánéletükbe való folytonos beavatkozás az egész helyzetre nyomja rá a gyerekkor bélyegét.

A kastély szó német megfelelője (*Schloss*) a körülzártág jelentését is magában hordozza. Egyértelműen jelzi az elszigeteltség fogalmát, mivel rokona a bezár, belakatos igének (*schliessen*). A *klamm* szó melléknévként szűk, szoros jelentésű, és rokona a *klemmen*, beszorítani jelentésű igének. Ez eszünkbe juttathatja a középkori *hortus conclusus* fogalmát, az ideális elzárt kertet, mely a fallal körülzárt település védeltségét megkettőzte. S említsük meg még a *Reklam*, *Kalamität*: hirdetés és viszontagság jelentésű szavakat.

Ennyit a visszahúzódas (regression) grammatikájáról. A „szimbolika” szempontjából megjegyzendő, hogy a gyermeki szexualitás képzete igen alkalmas a társadalmi udvarlás misztikumának kifejezésére egy fontos vonatkozásban: mivel a társadalmi érintkezés lényegileg egyáltalán nem szexuális jellegű, az ilyen fajta udvarlás sokkal inkább megfelel a gyermekkori szexualitás „polimorf-perverz” természetének, mint a felnőttek

szexuális aktusának. (Lásd Shirley Jackson: *The Road Through the Wall* című regényét, mely árnyalt és sokoldalú képet ad arról, hogy a társadalmi megkülönböztetés kimondhatatlan misztikumra milyen módon fonódik össze a szexuálisan tisztátalan kimondhatatlan misztikumával a gyermekkorban.) K. viszonya Fridával valójában kerülő úton való közeledés Klammhoz (aki a kastély megszabta rend misztikumát képviseli), s így groteszk kapcsolat jön létre, mivel K. és Frida szeretkezésük legbensőségesebb pillanataiban is megfigyelés alatt áll. Talán ez a legerőteljesebb utalás a gyermekire, mivel a gyerekek szexuális kísérleteiből hiányzik az intimitás igénye és a céltudatosság éppúgy, mint Frida és K. tárgyilagos és szinte oda sem figyelő szeretkezéseiből.

Két fontos tényező – Kafka betegsége és apjával való személyes konfliktusa – bonyolítja Kafka e művének a groteszk megnyerés szempontja szerinti elemzését. Freud szerint a gyerekek gyakran férgek képeben jelennek meg álmainkban, s ennek kézenfekvő és közvetlen megfogalmazású példája az apa és fiú, mint két „különböző fajta” élőlény misztikus, gátolt érintkezése, *Az átváltozás* című novellában, mely egy svábbogár alakját öltött fiúról szól. Retorikailag úgy értelmezhetjük, hogy a leszármazott visszatartósságában a szülő ellen irányuló vad düh fejeződik ki.

Bár *A kastély*ban is történnek utalások arra a kimerültségre, melyek az író betegségét jelzik, ennek talán legvilágosabb megfogalmazását a *Koplatóművész*ben találjuk, ahol a romboló tudóbaj analógiája az előadóművész professzionista éhezése. A groteszk iránt fogékony embert a felismerés erejével ragadja meg a cselekmény; de bármilyen rendkívüli képzelőerővel rendelkezék is az író, csak a tuberkolózis tényleges átélésével teremthette meg ilyen háttorzongató alappal annak fiktív megfelelőjét.

A betegségért itt az esztétikum is kárpótol, mint Th. Mann sok művében is (pl. *Tristan*): úgy, hogy a betegség összefonódik a művészettel. Itt is jelentkezik a retorika, mert a társadalmilag elfogadottság problematikája ismét élesen felmerül. A retorikai elem, mely már a tisztán fizikai romlás következménye is lehet, észrevehető a betegséggel való azonosulásban, Kafka szavaival: „A betegség és kimerültség még a parasztokat is meg-nemesíti”. A kastélyai kapcsolatos rögeszmés gondolatok egybevágóan a fizikai és szellemi betegség képzetével (vagy a szellem betegségének irodalmivá szelídítésében, a groteszkben). Grammatikailag a betegség „szenvedés”, s így a vallási szenvedés társadalmi analógiája lehet.

Kafka jogi tanulmányai közvetlen retorikai motívumokhoz vezetnek. Az irodai munka, a joggyakorlat szigorú hierarchiája bőséges nyersanyaggal szolgált a bürokráciáról, mely a megnyerés alapja. A jog mögött pedig a teológiai jog kérdései rejtőznek, ahogyan a kastély is rejtve marad a falu előtt.

Max Brod a következőket jegyzi meg Kafkáról:

„A kastély – az égi irányítás – és a nők közötti összefüggés, amit K. részben fölfedez és részben sejt, a Sortini-epizód során homályos és érthetetlen marad, amikor is a hivatalnok (isten) nyilvánvalóan erkölcstelen és obszcén cselekedetre akarja rávenni a lányt: itt érdemes utalni Kierkegaard: *Félelem és reszketésére* – melyet Kafka nagyon kedvelt, gyakran olvasott, és leveleiben sokat foglalkozott vele. A Sortini-epizód Kierkegaard könyvének irodalmi megfelelője, mely abból indul ki, hogy Isten bünt követelt Ábrahámtól, gyermeke föláldozását: s amely paradoxon segítségével jut el a következtetésig, hogy az erkölcsi és vallási kategóriák semmiképp sem azonosíthatók. A földi és a vallási célok összemérhetetlensége Kafka regényének lényeges vonása.”

E megjegyzés két fontos tényezőt különít el: az áldozat problémáját (A Teremtés könyve 22. fejezetének feldolgozását és az abszurd problémáját, a vallási és társadalmi célok „összemérhetetlenségének” tételét). Ezek oly szorosan összefonódnak, hogy lehetetlen az egyiket a másiktól elválasztva elemezni. Rendszerezési okokból mégis szétválaszthatók, mivel az irracionalitás, vagyis az abszurditás kultuszának forrása nemcsak a Teremtés könyvének e fejezete, és az áldozat nem szükségszerűen gyilkosság, ahogyan Kierkegaard értelmezi a bibliai történetet.

(Fordította: Dobrás Zsófia)

A Kastély-idézeteket Rónay György fordította (Franz Kafka: A Kastély, Európa, 1964).

(Kenneth Burke: A Rhetoric of Motives, New York, 1950, Prentice-Hall, 340.)

KAFKA: A KASTÉLY C. REGÉNYÉNEK ELEMZÉSE.

Részlet a „L'ancien et le nouveau” c. könyvből

Milyen faluba tévedhettem?
Hát van itt valami kastély?

A földmérő

Franz Kafka, aki ugyanazon okok miatt válik epigonná, mint Cervantes — bár ezeket még súlyosbítják korának bizonytalan volta és önnön helyzetének keserves anomáliái — arra kényszerül tehát, hogy tervét diszkrétan, mondhatni teljes titokban hajtsa végre. Miután nem egy-egy valódi címevel, szerzőjének nevével és hírnevével fémjelzett könyvvel áll szemben, műfajokkal, prototípusokkal, bizonyos értelemben könyvabsztrakciókkal hadakozik, amelyeket majd hol elszigetelten, hol egymással keverve kelt új életre úgy, ahogyan azok saját emlékezetében és minden kortárs olvasó gondolataiban valójában is léteznek.

A *Kastély* (noha a regény befejezetlen maradt) a legtökéletesebb példa az utánzásra, aminek segítségével Kafka egy olyan univerzális könyvtár létrehozására törekszik, amely az elmúlt századok üzenetének letéteményese. Az elbeszélésnek korban, eredetükben és stílusukban rendkívül különböző rétegei találhatók a műben, és ezek a rétegek hol egymásra épülnek, hol összefonódnak, hol egymással párhuzamosan futva együtt alkotják a regényt. Mindegyik hőse K. és ő próbál meg minden réteg segítségével tanulságot levonni és valamennyi tanulságot precedens értékűként kezeli.

Első szerepe — az, amely irodalmi szempontból a legújabb, a legkevésbé látványos és a legkevésbé hízelgő, olyannyira, hogy könnyen el is sikkadhat — a társadalmi regény hőiséé, akinek minden ambíciója csak az „értvényesülésre” vonatkozik. Ebben az értelmezésvariációban, amelyet csaknem folyamatosan végigkövethetünk a műben, K. egy harminc és negyven év közötti férfi, csavargó, aki nem tudni honnan jött és aki az egész falut felforgatja egy, állítólag a gróftól kapott és nyomtalanul eltűnt meghívás miatt. K. kezdettől fogva rossz benyomást kelt és ha először csak azért nem bíznak benne, mert nincs semmije, mert tapintatlan és mert kíváncsisága kielégíthetetlen, elismerés hajhászása hamarosan végképp gyanússá teszi. Már falubaérkeztenek második éjszakáján elcsábítja az egyik fiatal lányt, Fridát, aki az Udvarházban felszolgálónő és komoly viszonya van Klammmal, aki tekintélyes úr, a Kastély egyik legismertebb hivatalnok. Frida szerencsétlenségére azonnal beleszeret, önhibájából elveszíti magas protekcióját és felszolgálónői állását is — ami egyébként igen irigylésre méltó a falu hierarchiájában — de nem bán meg semmit és bátran vállalja tettének következményeit. Alighogy K. megbizonyosodott a fiatal nő szerelméről, azonnal információkat próbál kicsikarni belőle a Kastélyról, az „Urak”-ról és mindenekelőtt Klammról, riválisáról, akinek segítségével kívánja céljait elérni (azaz egyszerűen érvényesülni).

Frida barátnője, „A hídhoz” címzett kocsmá érett és tapasztalt kocsmárosnéja, aki azonnal átlátott a kalandor szándékain, megérteti Fridával, hogy K. nem szereti és nem

keres mást benne, – benne, aki a faluban született és számos kapcsolattal rendelkezik – mint érvényesülésének biztos zálogát. „Számolsz minden eshetőséggel; azért, amit kérsz, mindenre kapható vagy; ha Klammm engem kíván, odaadsz Klammnak; ha azt kívánja, taszíts el, eltaszítás . . .”

És valóban, a jövődöbeli feleségének nehéz helyzetével szemben közömbös K.-t nem érdekli más, csak azok a lépések, amelyeket kapcsolatok kiépítésének reményében tesz. Nem riad vissza semmilyen eszköztől, megpróbálja felhasználni „segédeit”, a küldöncöt, akit a Kastélyból küldtek hozzá és főleg minden nőt, akivel akárcsak futólag is találkozik, mert – természetesen – a nők alapvetően fontos szerepet játszanak terveiben. Amikor Frida tudomást szerez K. viszonyáról a nővérekkel – Olgával és Amáliával, akiknek családját a falu kiátkozta és akiktől mindenki iszonyodik – végképp szakít vele és visszatér eredeti foglalkozásához. A regény végén K. ugyanúgy nyüzsgöve és nem kevésbé rongyosan, mint kezdetben, a Kastély magas régióit fürkészi, ahová még mindig nem sikerült bebocsátást nyernie.

Egy elhibázott életű ember, aki a nők fölötti hatalmát kijátszva még egyszer, utóljára szerencsét próbál; egy kalandor, aki nem élvezi a kockázatot és akiben még a parvenü jótulajdonságai sincsenek meg; egy éretlen Rastignac vagy egy falusi Julien Sorel; ilyen K. ebben a sötét regényben és ez nemcsak egyszerű belemagyarázás, hanem a műben végigkövethető értelmezés, amelyben K. helyzete összefüggő értelmet nyer. Ilyennek látja egyébként szinte az egész falu és szerencsétlenségére a Kastély illetékesei is. Egy róla készült hivatalos jelentésben, amelyet sikerül megkaparintania, a következők szerepelnek: „Így lódörgött látszólag cél nélkül és nem tett mást, csak megzavarta a helység békéjét. Ám valójában nagyon is elfoglalt volt, a kedvező alkalmat leste, amely hamarosan bekövetkezett. Frida, az Udvarház ifjú felszolgálónője hitt ígéreteinek és hagyta, hogy elcsábítsa . . . A szövegnek itt vége szakadt. Margóján egy gyermeki ügyetlenségről tanúskodó vonalrajz karjában fiatal lányt tartó férfit ábrázolt. A fiatal lány arcát a férfi mellébe rejtette, de az a nála jóval kisebb lány válla fölött egy papírlapot nézett, amelyre vidáman mindenféle összegeket jegyezgetett fel . . .” Történetének legújabb és leghosszabb változatában a Földmérő jórészt az a siralmas egyén, akinek ellenségei látják.

Jóval előnyösebben jelenik meg abban a folytatásos regényben, ahol soron következő szerepében látjuk, egy olyan szerepben, amely – noha kétségkívül meglehetősen töredékes – mégis néhány igen fontos epizódot ölel fel. Itt igazságtevőként lép fel, mint a gyengék és a nők védelmezője, szemben egy olyan Kastéllyal, amely a méltánytalanság és egy előjogukat élvező kaszt hatalmi visszaéléseinek szimbóluma. A falu csendben szenved el urainak zsarnokságát, akik alattvalóikat a feudális visszamaradottság állapotába kényszerítik. Másutt régen megszüntetett szokások itt még mindig érvényesek, mindenki, de főleg a nők szerencsétlenségére, hiszen ők a legkiszolgáltatottabbak.

A két Kastély közül, amelyeket eddig K. „kipróbált”, egyik sem képes teljes kielégülést nyújtani. Az első csak legtriviálisabb ambícióit képviseli – mert érvényesülni akar, ez bizonyos, de nemcsak abban az értelemben, ahogyan ezt ellenségei gondolják – és egyáltalán nem ad magyarázatot arra az elképesztő bürokráciára, amely lidércnyomásként nehezedik K.-ra. A második Kastély pedig csak nagyon tökéletlen válasz K. tulajdonképpeni vágyaira, amelyek egyrészt valóban arra készítetik, hogy a szabadító szerepét játssza (főleg a nők szabadítójáét), sőt a megmentő szerepét is, másrészt viszont meggátolják abban, hogy engedjen annak, amit ő maga kísértésnek tart. „Nem azért jött, hogy

másokat boldoggá tegyen; ha éppen alkalmat talált rá, segíthetett ugyan nekik, ha ők is úgy akarták, de senki nem üdvözölhette benne a boldogság hírnökét; az, aki ezt tette, csak összezavarta, olyan dolgok számára próbálta lefoglalni őket, amelyek pontosan a kényszer miatt elérhetetlenné váltak számára.”

Ha karrierista vagy kétes egyén, lehetőségei túlzottan is korlátozottak, ha szerepe az igazságtévőé vagy a szabadítóé, szabadságát kockáztatja. Mindkét esetben a Kastély természetéről – és ebből kiindulva saját ambícióiról – sematikus és részleges magyarázatokhoz jut csupán, amelyeket ugyan minden bizonnyal figyelembe kell vennie, de mivel csak viszonylagosak és átmeneti érvényűek, nem jelenthetik kutatásainak végpontját. Ezért tovább folytatja a nyomozást és mélyebbre merülve a múltba lelkiismeretesen végigpróbál más irodalmi szerepeket is.

A népmese hős fegyverzetében találkozunk vele újra, készen arra, hogy igazi tündermese világában cselekedjék. Mint a mesehősöknek általában, neki sincs sem pontosan meghatározható identitása, sem származása, „messziről” jön, ez minden, amit tudni lehet róla, s teljesen egybeolvad küldetésével. A magány hozzátartozik szerepéhez, de amennyiben csodálatos kalandját sikerre tudja vinni, egy boldog házasság révén kitörhet belőle. Csodálatos kalandja során meg kell szabadítania a falut a Rontás hatalmaitól, mely uralma alatt tartja a Kastélyt és az egész környéket, betegségekkel és mindenféle csapásokkal sújtják, (s a falu lakói szomorúak és véznák, egyesek nyomorékok, a nyarat és a tavaszt nem ismerik, a tél majdnem egész éven át tart). Alighogy megérkezik, okkult és rosszindulatú erők játékszerévé válik, lépten-nyomon csapdák és gonosz varázslatok akadályozzák. De K. még nem adja fel a harcot. Miután hiába rohamozta meg a tündermesék Kastélyát, még egyszer, utoljára, szerencsét próbál a kalandok leghíresebb Kastélyában: a Grál kastélyában, amelynek felkutatása dicső és aszkétikus feladat és amely csak elhivatott hős előtt fedi fel titkait. K. történetének ezen új felfogása szerint, vagyis az egyetlen olyan felfogás szerint, amelyet a Kastély misztikus értelmezése megenged, a hős Perceval, Parsifal, Peredur vagy Galahad nyomain halad – a Grál lovagjának sok neve van és gyakran változtatja alakját – hogy megtudja azt a titkot, amit majd neki és csak neki fednek fel, ha engedelmeskedik a Grál felkutatása törvényeinek és teljesíti az előre meghatározott feltételeket. Első látásra úgy tűnik, elég gyenge fegyverzettel indul hősi küldetésére, de végső soron a Grál felkutatása nem „evilági” lovagi feladat, hanem teljesen belső erőpróba, amely nem annyira gazdagságot és erőt követel, mint inkább odaadást, hitet és alázatot. K. nem tudja, hogy megvannak-e benne azok a különleges képességek, amelyek a siker elengedhetetlen feltételei. Erről úgy próbál megbizonyosodni, hogy utánozza azokat a híres lovagokat, akik a hagyomány szerint ezeket a tulajdonságokat legtisztább formájukban testesítik meg.

Ennek érdekében lemond arról az epikus fegyverzetről, amelyet Don Quijote magára öltött és amely saját cselekvési körülményei között nem nagy hasznára válna, hiszen a Grál legfontosabb kalandja nem hosszú lovas vágta és harci tettek sora, hanem a Kalandok palotájában tett sorsdöntő és szigorú rend szerint lebonyolított látogatás. K. tulajdonképpen azonnal munkához lát: előtte a Kastély, mely a falu fölé magasodva uralja azt a helyet, ahova K. a tradícióhoz híven fáradságos és veszélyekkel teli út végén véletlenül vetődött. Miután túljutott az út megpróbáltatásain, leküzdötte a reá váró végső erőpróba e közönséges gyakorlatait, már csak a Kastély bejáratát kell megtalálnia és személyesen átélnie az annyszor megírt látogatást.

Helyzete a faluban tehát több olyan mozzanatot is tartalmaz, amely alkalmassá teszi Grál példájának követésére: a Kastély minden szükséges tulajdonsággal rendelkezik, amelyek egy más világ képviselőjévé tehetik, amelynek gonosz varázslatai visszahatnak a földi világra, mindenütt kétségbeesést és terméketlenséget okozva. A Kastély maga a csend és mozdulatlanság (K. sosem látta még ott az élet legcsekélyebb jelét sem . . .) és messziről ez a nyugalom annyira teljesnek tűnik, hogy a szemlélődő tekintet lecsúszik róla, anélkül, hogy bármiben is megkapaszkodhatna. Körülötte a kihalt táj valóban a Pusztaságot idézi, amelynek csak a Grál megelégedése adja vissza majd eredeti gazdagságát és egészségét. És hogy az analógia tökéletes legyen, ennek az elátkozott Kastélynak eltűnt a bejárata és K. feladata – vagy legalábbis ő azt hiheti – hogy újra megtalálja.

K. az első perctől méltónak bizonyul feladatához. Ha a Grál lovagjait rettenthetetlenség, hajthatatlan elhatározás, lemondás és minden hátsó gondolat nélküli áldozatvállalás jellemezte, K. semmiben sem marad el mögöttük, sőt önzetlenségében még túl is tesz rajtuk, hiszen nem tudja, mi várja útjának végén és nem számíthat semmilyen személyes haszonra.

Mint Perceval és többé-kevésbé szerencsés társai, akiket szintén nők visznek előre és húznak vissza, K. is számos szerelmi kalandba keveredik, de a Kastélyhoz való vonozódásához képest emberi kapcsolatai törékenyek és másodrendűek. „Ha engedett reményeinek – és nem tehetett másként – akkor minden erejét erre kellett összpontosítania, nem törődhetett semmi mással, sem az evéssel, sem a házzal, sem a falu hivatalos szerveivel, de még Fridával sem . . .” Frida, Olga, Amália és Pepi szerelme előre kell vigye útján, de nem tartóztathatja fel. Még a társául választottat sem képes nem elhanyagolni, „Ez sajnos igaz, valóban elhanyagoltam . . . boldog lennék, ha visszatérne hozzám, de azért nyomban újrakezdeném és megint csak elhanyagolnám,” mert a Grál lovagjának szabadnak kell lennie, állandóan készen állni arra, hogy bármikor feloldja evilági kötöttségeit.

A Grál lovagja ugyanúgy véletlenül kerül tettének színhelyére, mint a Földmérő, aki hirtelen megpillantja a fölé magasodó Kastélyt és ráismer, noha még sohasem látta. „Milyen faluba tévedhettem? Hát van itt valami kastély?” A véletlenül vagy tévedésből a faluba sodródott hős, akit tulajdonképpen maga a sors vezérelt ide, csak akkor távozhat el, ha megleti a másik világba vezető utat (a Hidat, amit itt a falu elején levő ócska kis fahíd és „A hídhoz” címzett kocsmáig hivatott képviselni) és kigyógyította ezáltal a környéket valamennyi nyavalyájából. A tradíciónak megfelelően az egészség és gazdagság saját felemelkedését kísérő visszaállítására függvénye egy vagy több, a kutatás szent tárgyával kapcsolatos kérdésre adott válasznak, de a kérdéseket – miután rájött, mik ezek – magának a hősnek kell feltennie, ugyanis nem előre adottak. Mint tudjuk, ez az oka Perceval vagy Parsifal félsikerének, aki túlzott félénksége vagy éretlensége miatt nem teszi fel azokat a sorsdöntő kérdéseket, amelyek beavatását lehetővé tennék. Példájából okulva K. nem a Grált figyeli, hanem csak a helyet, ahol az található, idejének túlnyomó részét azzal tölti, hogy mindenkit alaposan kikérdez, nehogy valamiről is megfélemedezzen. Ez az, amiben hibázik: míg példaképe nem volt eléggé kíváncsi és érdeklődő, ő túlságosan is az és szabad beszédéért még keményebb büntetést kap, mint Parsifal félénkségéért. Nemcsak, hogy nem találja meg a Kastélyba vezető utat, de még letakarva sem láthatja meg soha a Grált.

A sok beszéd csak azért jár ilyen kellemetlen következményekkel, mert lehetetlenné teszi számára azt, hogy akkor tegye fel a sorsdöntő kérdéseket, amikor kellene. De

hogyan is maradhatna csendben, amikor semmit sem tud a Grál felkutatásának feltételeiről, sőt még azt sem tudja, mi a neve a tárgynak, amit meg kell találnia . . . Arra hivatott talán, hogy kigyógyítsa West-West grófot a halász-király sebesülésének megfelelő bajából? Előfordulhat, (képes is lenne rá, ha hihetünk ragadványnevének, mert „gyógynövény”-nek hívják), bár semmi sem vall arra, hogy a gróf beteg, talán csak a Kastély vigasztalan külseje. (K.-nak mindig úgy tűnik, van benne valami örületes) és az a különös sorvadás, amelyben Jancsi anyja szenved, az egyetlen nő, aki a Kastélyból került le a faluba. Ő lenne az, aki véget vetve az örök tél és hó varázslatának, visszahozza a fényt a sötétség e birodalmába, amelynek uralkodója (West-West) a szinte teljesen lehanyatlott nap? Ezt senki nem mondja meg K.-nak, senki nem jelöli meg a célt, sőt még céljának nevét sem árulják el. Semmi sem hiányzik kereső útjához, csak a Grál maga, így céljától és lehetőségeitől megfosztva ez a kutatás nem lehet más, mint álom, pusztá terv.

A Grálnak ugyanis állandó funkciója van, bármilyen formát öltön is és bármely hősnek nyilatkozzon meg, amely funkció inkább epikus, mint mágikus hatású, hiszen nem áll szándékában felrúgni a természeti törvényeket, sőt ellenkezőleg, inkább a rend és egészség helyreállítására törekszik. Szent kehelyként, drágakőként vagy liturgikus tárgyként egyaránt, a Grál mindig a látható és a láthatatlan világ közötti megfelelésekről tanúskodik, az evilági dolgok tőle kapják meg végső formájukat és megtámadhatatlan legalitásukat. Ha elvesz vagy esetleg elfeledik, a föld elromlik, a világ megbetegszik és még az idő is kizökken egészen addig a pillanatig, míg a Grál lovagja vissza nem adja az elveszett tárgynak régi fényét és életet adó erejét (aki csak megpillantja, visszanyeri ifjúságát). Márpedig K. korában a beteg és előregedett világnak minden eddiginél inkább szüksége lenne a Grál jótéteményeire és az új bajnok hajlandó is lenne mindent megtenni megszerzéséért, de jószándékával nem jut semmire, mert már sehol sem található olyan szimbolikus tárgy, amely akár Grálnak, akár bármi másnak nevezve egy adott kor és egy adott kultúra emberei számára ugyanazt a célt vagy legalább ugyanazt az irányt képviselné. A Grál elvesztése ma már nemcsak egy értékes tárgy használaton kívül kerülését vagy az emberi tudás előli átmeneti elzárását jelenti, hanem maguknak a szimbólumoknak elhalását is; egy olyan korban, amelyben a rend és a zűrzavar, az egészség és a betegség, a tévedés és az igazság többé nem ellentétei egymásnak, sőt összekeverednek és tulajdonságaik felcserélődnek, a szimbólumok már csak többé-kevésbé közösleges babonákat és félig kihunyt, könnyvízű emlékeket tartanak életben. K. tehát szükségszerűen bukásra ítéltetett és tulajdonképpen nem is indul el igazán, csak készülődik, megkísérelve kidolgozni azt a szimbolikus fegyvertárat, amellyel jelenleg sem ő, sem más nem rendelkezik és amelynek még használati szabályait is ki kell találni.

Mint minden kaskai hősnek, a Földmérőnek sincs más kalandja, mint az a kutatás, amelyet a modern hős lelkiismeretességével a könyvek között véghezvisz, annak a hősnek lelkiismeretével, aki – mivel korának bizonytalansága és zavarossága távol tart a cselekvéstől – intellektuellté vált, gondolkodó, fontolgató elmévé, aki szünet nélkül a múlt értelmezésén fáradozik.

Ebben a foglalatosságban teljesen elmerülve a Földmérő nem jut hozzá, hogy megismerje a falut és nem találja meg a Kastély bejáratát; ezzel szemben végighalad a századok során, hogy utánanézzon, hátha az idők legmélyén bölcsebb és tiszteletreméltóbb könyvek mégiscsak tartalmaznak egy neki szóló üzenetet. Így lesz belőle – miután egymásután volt társadalmi regény, folytatásos regény, tündérmese és középkori

geszta hőse – Odüsszeusz követője, annak az Odüsszeusznak, akinek azért, hogy helyreállítsa a rendet, szintén vándorrá és szenvedő igazzá kellett lennie. Nem kétséges, hogy ez utóbbi szerepre különösen alkalmas, mindenesetre nincs szűkében sem kitarásnak, sem ravaszságnak, a maga módján leleményes, éleselméjű megfontolásai képessé teszik még az istenek cselszövéseinek kijátszására is. De tervének megvalósításában elsősorban mozgásterének sajátos berendezése segíti, amely nagyjából megfelel a homéroszi topográfiának, azzal a különbséggel, hogy itt a megközelíthetetlen Olümposz csak részben zárkózik el az emberi tekintet elől. Túlnyomórészt ködbeburkolt magaslatáról a Kastély uralja a falut és messziről részt vesz mindennapi életében, amelyről mindent tud és amelyet ügynökeinek hálózata útján befolyásol. A Kastély az Olümposzhoz hasonlóan vezető testület, amely az élet fenntartásával és szervezésével foglalkozik, ugyanakkor pedig az a hely, ahol azokat a normákat alakítják ki, amelyek a falu szokásait megszabják. Erősen hierarchikus szervezet, amelyet nagylétszámú hivatalnoksereg kormányoz, ezek az istenekhez hasonlóan ellenőrzik és igazgatják a természetet és a történelmet, aminek egyszerre urai – mivel beavatkoznak a dolgok menetébe – és képviselői is, hiszen mélyebb értelemben csak jelképezik a létezőt. Miután olümposzi mintára elosztották egymás között funkcióikat, a Kastély istenei csak a számukra kijelölt szigorú korlátok között élnek illetékességükkel, míg a bürokrácia mindenható az élet minden területén (ebből fakad az adminisztratív „kompetenciák” problémája, ami K. számára az igazi fejtörővé válik). Minden, ami a faluban történik, tőlük ered: semmi sem kerül el a figyelmüket, tőlük származnak a törvények, az erkölcsök és a közösségi szokások, csakúgy mint az egyének élete és halála, boldogsága vagy balsorsa.

Ennek az új Olümposznak Jupitere messze nem olyan hatalmas és rettentően fenséges, mint illusztris kollégája. Olyan isten, akinek már egészen beakonyult (szinte teljesen lehanyatlott nap), akinek kezéből kicsúsznak a villámok és aki azóta ugyanúgy távol tartja magát az evilági dolgoktól, mint isteni irodáitól. Visszavonult Jupiter tehát, aki semmilyen ülésen sem elnököl már és a kormányzás gondját átengedi az Úrnak és Titkároknak, akik az ő nevében jegyzik be, veszik jegyzékbe, osztályozzák és ítélik meg a legjelentéktelenebb gondolatot és a legjelentéktelenebb eseményt.

A Kastély, a falu ura és példaképe (maga is kis város, amely ugyan magasabban fekszik, de mégis minden emberi településre hasonlít), állandóan kapcsolatban áll alattvalóival közvetítők és küldöncök kiterjedt hálózata által, akik lefelé közvetítik legkisebb döntéseit is. Az egyének szolgálatára beosztott megbízottakon kívül (K.-nak magának három is van: Barnabás, a tulajdonképpeni küldönc és a két segéd, akikről már csak túl későn tudja meg, hogy Klamm megbízottai) a Kastélynak telefonkapcsolata is van emberi megfelelőjével (bár ennek működése némi kívánnivalót hagy maga után) és falutitkárok (ez a címük) serege áll rendelkezésre, akik lényegében az összeköttetést biztosító ügynökök és munkájuk abból áll, hogy a két hely között közlekednek. Bármilyen elveszettnek és elhagyatottnak tűnik is, a falu nincs támogatás nélkül: biztos támasza minden oldalról a bürokrácia, amely csakúgy mint az Olümposz, megadja hiedelmeit, erkölcsét, kormányát, alakítja érzéseit és gondolatait.

Ilyen jól felépített epikus háttérrel a Kastély regénye könnyűszerrel alakulhat át odüsszeuszi drámává, amelynek rendezője, szereplője és ha lehetőségei engedik – nézője –, tanúja K. Igaz, amikor a regény kezdődik, ez az Odüsszeia már vége felé jár és nem fogjuk megtudni, mi történt az elején. K., akit nem tudni, milyen trójai háború űzött el

otthonából, említést tesz ugyan az asszonyról és a gyermekről, akiket otthon kellett hagynia, valamint a hosszú évekig tartó útról, melynek során talán megpróbáltatásokkal és veszélyekkel kellett megküzdenie, de hallgat mindarról, ami útközben történt vele. Tulajdonképpen kalandjai ott kezdődnek tehát, ahol Odüsszeusz kalandjai végződnek, a Visszatérés pillanatában, ami egyébként számára nem más, mint felfoghatatlan Megérkezés. Odüsszeuszhoz hasonlóan rongyos és kimerült csavargóként jelenik meg, nem ismerik fel és nem is számíthat rá, hogy felismerjék (soha nem járt a faluban és mindvégig idegen marad), de ez nem gátolja meg abban, hogy szerepét olyan bátorsággal, áldozatkészséggel, leleményességgel játssza, amit még az ókori hős – vagy akár Don Quijote maga – is megirigyelhetne.

Egy lehetetlen Megérkezés és nem egy sikeres Visszatérés hőseként K. szükség-szerűen kissé felborítja az epikus epizódok sorrendjét, amely egyébként a példaképül szolgáló műben sincs szorosan rögzítve. Így például kalandjai nem bolyongásai során következnek be, hanem utána, azon a helyen, ahol le akar telepedni és ahol ennek következtében egyszerre kell megküzdenie a szörnyekkel, szirénnel és az őt lekötni szándékozó varázslónőkkal. Ez utóbbiak, ahogyan funkciójuk ezt hagyományosan megköveteli, a nőiesség különböző fokozatainak képviselői és K.-nak minden fokozaton túl kell jutnia, hogy megérjen az igazi házasságra, mert Odüsszeusszal ellentétben ő nem hős, csak vőlegény (valójában van már felesége, hacsak ez a feleség nem pusztán kitalálás, személyes presztízst emelendő fikció). Olga, a bátor fiatal lány, aki a szerelem legvisszatasztálóbb dolgaiba is belemegy az élet totalitása iránt érzett tiszteletből; Amália, az ádáz szűz, aki szemtől szembe él az igazsággal, büszkén megvetve a Kastély zavaros szerelmi ügyeit; Pepi, a leányka, aki szakított a férfiak világával és aki új Kirké módjára el akarja bűjtatni K.-t a nőiesség szigetén, ahol ő lehetne a király; a titokzatos asszony, aki lánynak mondja magát, noha két gyermek anyja és aki a Kastélyból származván messziről vigyáz rá; „A Híd” kocsmárosnéja, a tapasztalt matróna, aki igyekszik őt bevezetni Klammm-Erosz titkaiba, hogy előkészítse a házasságra; az Udvarház fogadósnéja, aki félig fellebenti előtte a Moira kétértelmű arca előtt lebegő fátylat és végül Frida, a szabad és erős nő, akinek pillantása felsőbbrendűségével lep meg (úgy tartja kordában az élet sötét erőit, mint Klammm szolgálait – korbáccsal –) és akinek már a neve is a szív békéjének ígérete (Friede), mindezekkel a nőalakokkal találkozik útja során és mindegyikük a szerelem egyik lehetőségét mutatja meg neki, olyan beteljesülés és szabadság reményével, amely vagy tökéletes összhangban vagy nyílt összeütközésben van a Kastéllyal. K.-t minden nő vonzza és visszatartja a legöregebbtől a legfiatalabbig, mindegyik szerepet kap számításában és túlzott reményeket fűz hozzájuk, de azért résen van és végső soron mindegyik felkelti gyanúját. Kevésbé szerencsésen, mint Odüsszeusz vagy talán kevésbé bölcsen, egyik nőtől a másikhoz pártol anélkül, hogy valamivel is közelebb jutna céljához, mert túl türelmetlen ahhoz, hogy igazán megragadja a lehetőséget, amelyet a nők kínálnak neki, túl szórakozott ahhoz, hogy meghatódjon és túlzottan félti a szabadságát ahhoz, hogy beleegyezzen a kötöttségbe. A falu minden lányától és asszonyától elcsábulva, de szabad és teljes kapcsolatra bármelyikükkel is képtelenül, K.-nak nem sikerül a Kastély meghódítása, ahogyan Odüsszeusznak sem sikerült volna Hazatérése, ha ugyanolyan csúfosan megbukott volna az „érzelme iskolájában” – ami tíz évi megpróbáltatásainak egyik értelme volt – mint ahogyan ezt K. tette.

Mielőtt saját csődjét megállapítaná – amely társadalmilag nézve vitathatatlan, de kutatásait tekintve egyáltalán nem az – K. előtt megnyílik az az epikus mező, amelyben cselekvő meditációja az idő dimenzióját ölti fel. A maguk műfajában példás partnerei, akiket kivételes formátumuk és funkciójuk fontossága eposzi magasságokba emel, (a Kastély és a falu normái szerint valamennyien rendkívül hatalmasak) egyfajta jólképzett személyzetként szolgának neki; elbűvölő nők veszik körül, akik készek ellátni körülötte Homérosz hősnőinek sokfajta feladatát; lankadatlan figyelemmel és átható tekintettel felfegyverkezve, ráadásul készen minden proteuszi átváltozásra. K. látszólag kezében tartja a teátrális komplikációnak elengedhetetlen elemeit, amelyre annak a szörnyűséges könyvtárnak a látványa készíti, amely dugig teli van aktuális aktahalmazokkal és poros levéltári anyagokkal és amit jobb híján Kastélynak hívnak. Hogy hogyan fogja majd ezeket az elemeket csoportosítani és feldolgozni, milyen eredménnyel, milyen érdemekkel és milyen csalódások árán, ezt tudjuk meg, ha türelmesen követjük azoknak a csalóka és csábító képeknek labirintusában, amelyeket minden lépésével maga idéz fel.

(Fordította: Fenyves Katalin)

A Kastély-idézeteket Rónay György fordításában közöljük (Franz Kafka: *A Kastély*, Európa, 1964).

(Marthe Robert: L'ancien et le nouveau. Paris, 1963. Grasset, 311.)

GENET: LES BONNES C. DRÁMÁJÁNAK ELEMZÉSE.

Részlet a „Saint Genet comédien et martyr” c. könyvből

Lét és látszat, képzelet és valóság egymásbajátzására a legjobb példa Genet-nek ez a darabja. A hamis, a talmi, a mesterkélt vonzza Genet-t a színházi előadásban. Azért válik drámaszerzővé, mert a színpad hazugsága a legnyilvánvalóbb és a legígézőbb. Talán sehol sem hazudott arcátlanabban, mint *A cselédek*ben.

Két cseléd szereti és ugyanakkor gyűlöli úrnőjét. Névtelen levélben feljelentették úrnőjük szeretőjét. Mikor megtudják, hogy a férfit szabadlábra helyezik bizonyítékok hiányában, és így árulásuk le fog lepleződni, újabb – sikertelen – kísérletet tesznek Madame meggyilkolására, mire egymást akarják megölni; végül is egyikük öngyilkos lesz, a másik pedig diadalittasan, ünnepélyes pózokkal és szavakkal igyekszik méltóvá válni a rá váró csodálatos sorsra.

Kezdjük mindjárt az elsődleges átjátszással: „Ha nekem kellene egy olyan darabot előadatnom, melyben női szerepek vannak, csakis kamaszfiúkkal játszattam el, de figyelmeztetném a közönséget egy felirattal, mely az egész előadás alatt ott lógna a díszlet jobb- vagy bal oldalán.”¹ Csábító lenne ezt az igényt Genet-nek a fiatal fiúk iránt érzett pederasztikus hajlamával magyarázni, ám mégsem ebben rejlik az igazi ok. Az igazság az, hogy Genet gyökerestől akarja a *látszatot radikalizálni*. Egy színészről kétségteljesen tud úgy játszani, mintha Solange lenne: de az irrealizáció nem lenne radikális, mivel nem kell játszania azt, hogy nő. Számára *adottsága* bőrének selymessége, mozdulatainak puha kecsessége, ezüstös hangja; mindezen lényegi tulajdonságokkal tetszése szerint bánva Solange látszatát öltheti. Genet magából ebből a „nő-anyagból” akar látszatot és komédiát csinálni. Nem Solange kell, hogy a színházi illúzió legyen, hanem *Solange, a nő*. Hogy ezt a tökéletes mesterkéltséget elérje, először a természetet kell semmibe vennie: a testetlen, spiritualizált nőtény úgy sejlik át a mutáló hang érdességén, a hím izmainak száraz keménységén, a serkenő szakáll kékes fényén, mint a férfi invenciója, mint kínzó, sápadt árny, mely magától nem képes igazi létre kelni, mint hallatlan erőfeszítés mulékony eredménye, mint lehetetlen férfi-álom egy nőktől megfosztott világban. A rivaldafényben tehát nem is annyira egy nő jelenik meg, mint inkább maga Genet, aki a nővé válás lehetetlenségét éli át. A szerző először is szemünk láttára játszátja el azt a hol csodálatos, hol groteszk harcot, amint egy fiatal férfitest küzd a saját természete ellen, de ugyanakkor, nehogy a néző felüljön a játéknak, folyton figyelmezteti, felrúgva a színházi

¹ *A cselédek* szerepeit valójában nők játszották, de ez csak Jouvet-nak tett engedmény volt Genet részéről.

„optika” összes törvényeit: a színészek neme más, mint aminek látszik. Vagyis az illúzió bekövetkezését megakadályozza az az ellentmondás, amely a saját tehetséget a megtevesztés sikerével mérő színészi erőfeszítés és a felirat figyelmeztetése között feszül. Lényegében Genet *elárulja* színészeit, leleplezi őket, a színész pedig, látva, hogy csalását felfedték, a tehetetlenségre kárhoztatott intrikus helyzetébe kerül. Illúzió, árulás, bukás: valamennyi fő kategória, mely Genet álmait irányítja, jelen van itt. Ugyanígy árulja majd el szereplőit a *Notre-Dame des Fleurs*ben és a *Pompes funébres*ben, rögtön lecsap az olvasóra, valahányszor az már-már átadná magát a regényes illúzióknak. „Vigyázat. Ezek képzeletem szülöttei; valójában nem léteznek.” Mindenekelőtt azt kell megakadályozni, hogy a néző hagyja magát lépre csalni, mint az a gyerek, aki így kiabál a moziban: „Ne idd meg, mérég!”, vagy mint ahogy a naiv közönség várta – így mesélik – Frédéric Lemaitre-t a művészkijárónál, hogy beverjék a képét. Ez lenne a látszat általánosan elfogadott felhasználása: rajta keresztül eljutni a léthez; ám Genet számára a színházi gyakorlat démoni: a látszatnak, miközben szüntelenül valóság-színben tűnik fel, fel kell fednie mély irrealitását. Mindennek bicskanyitogatóan hamisnak kell lennie. Ugyanakkor a nő – éppen mert mesterkélt – költői sűrűsége tesz szert. Megtisztítottan, saját anyagából kibontva a nőiség heraldikai szimbólummá, jelzéssé változik. Amíg természetes, a nőiség ismerve a nőhöz kötött marad. Mihelyt átszellemül, a képzelet kategóriájává lesz, az álmodozást szervező sémává; minden lehet „nő”: egy virág, egy állat, egy tintatartó . . .

Mindezt már jól tudtuk eddig is: az anyag irrealizálódik a forma által és a forma az anyag által. Nos, ebből származik az első átjátszás. Tudjuk, hogy Genet költői témái mélyen homoszexuálisak; tudjuk, hogy sem a nő, sem a női pszichológia nem érdekli. És csakis azért mutat be nekünk cselédeket, úrnőt, női gyűlölködéseket, mert a nyilvános előadás kötöttségei álruhába kényszerítették a gondolatait.

A cselédek fiatal színészei fiúk, akik úgy játszanak, mintha nők lennének, de ezek az eljátszott nők titokban fiúk. Ám ezek a Claire és Solange női látszata mögül elősejlő képzeletbeli fiúk nem azonosulnak a valóságos kamaszfiúkkal, akik megtestesítik őket: ők maguk is álmok, hiszen egy másik darabban Maurice és Lefranc a nevük. Mondhatni, a látszatok elsiklását, látszat-mélységüket jelképezik. De a közönség homályosan érzi a cselekmény pederasztikus értelmét, s mikor a színész felemeli meztelen karját, s előtűnnek férfias izmai, mikor egy mozdulattal, „mely alig durvább, mint Emilienne „Alenconé” megigazítja kontyát, a néző nem tudja, hogy a túl férfias izomzat s a túl nyilvánvaló nyersség a valóság elleni lázadást mutatja-e, vagy ezen e női történeten keresztül a homoszexualitás képzeletbeli drámáját szimbolizálja. Egy-egy száraz és szögletes mozdulat, erőszakos viselkedés a fiatal hím ügyetlensége-e, aki belegabalyodik a női ruhákba, vagy inkább Maurice maga – Solange bőrébe bújva? Visszatérés-e a Léthez, vagy a képzeletbeli sűrített lényege? A lét itt látszattá, s a látszat létté válik. De mondhatnánk, hogy ennek az ancilláris fikciónak a *valósága* a homoszexuális dráma. Meglehet: csakhogy ez olyan látszat, amely egy másik látszat valóságává lesz. Meg aztán, más oldalról nézve, ezek a hamis nők jelentik az őket megtestesítő kamaszok valóságát, hiszen Genet, mint minden homoszexuális, a legférfiasabb hímekben is fel tud fedezni valami rejtett nőiességet: mint a pszichodramákban, a szereplők itt önmagukat játsszák el. Megtevesztésig hasonlítanak arra az igazi koldusra, aki az ál-királyfi-aki-egy-igazi-koldus szerepét játszotta, és aki a királyfi mediációja miatt önmagában irrealizálódott. De ha e hamis nők tulajdonképp álruhás férfiak, akkor a fiatal színészeket újabb hiány által emészti el: saját

drámájukat interpretálva tehetetlen bábu egy sakkjátszmának, amelyet Genet játszik önmaga ellen.

Ez azonban még csak első szintje az irrealizációnak. Ezek a hamis nők, akik hamis férfiak, ezek a nő-férfiak, akik férfi-nők, a férfiasságnak ez az örökös kétségbe vonása a szimbolikus nőiséggel, és a nőiség a rejtett nőiséggel, mely minden férfiasság igazsága – mindez csupán az alap-szemfényvesztés. Ebből a villódzó, bizonytalan háttérből válnak ki a sajátosan egyedi formák: Solange és Claire. Látni fogjuk, hogy az ő alakjuk is hamisított.

A darabban négy szereplőről van szó, akik közül egy nem jelenik meg: a *férfi*. A Monsieur nem más mint Harcamone, Boulede-Neige. Pilorge az, aki *soha nincs jelen*. Hiánya a szép stricik örökös unottságát, közönyét jelképezi. Ebben a polgári környezetben egyedül őt nemesíti meg a börtön. Kétségtelen, hogy megrágalmazzák egy olyan bűnnel, melyet nem követett el, de jól tudjuk, Genet szerint a bűnösség kívülről nehezedik a bűnösre: kollektív képzet ez, tabu, melytől nem szabadulhat. A homoszexuális Arles-i lány maszkja mögül, akiről mindenki beszél, s akit senki nem lát, Madame bizonytalan, kétértelmű figurája bújik elő: mediáció, „meleg”-nő Monsieur-höz, „meleg”-férfi a cselédekhez képest. A Monsieur szemében hű eb. Genet azt a régi álmát kölcsönzi neki, hogy elkísérhessen egy fegyencet a fegyenctelepre. „Fiatalt prostituált szeretnék lenni – mondja ő maga – aki elkíséri szeretőjét Szibériába.” Ugyanígy Madame: „Én sem hiszem, hogy bűnös volna, de ha az volna is, akkor a büntársa lennék. Elkísérném Guyanába, el Szibériába.” De valami azt súgja – talán élénk beszéde, talán szomorúságának harsogó vidámsága –, hogy ez a nő szélhámos. Szereti Monsieur-t? Kétségtelenül. De mennyire? Nem tudni. Mindenesetre rátalált, mint Ernestine a *Notre Dame des Fleurs*-ben élete legnagyobb szerepére. Vagy Yeux-Verts, aki egy másik drámában ugyanolyan szerepkört játszik, s aki maga is átmenet és „démon”, noha valóban ölt, elragadtatottan játssza a gyilkost: Genet darabjaiban minden színésznek olyan személy szerepét kell játszania, aki maga is szerepet játszik. A két cseléd számára Madame a könyörtelen közöny képviselője. Nem mintha megvetné őket vagy rosszul bánta velük: Ő jó. A Közjó és a Tiszta Lelkiismeret megtestesítője, s a két cseléd iránta tanúsított ambivalens érzései ugyanazok, mint amelyeket Genet tanúsít a Jóval szemben. Mivel Madame jó, csak a Jót akarhatja. Érdeklődik irántuk, ruhákat ajándékoz nekik, szereti őket, de olyan hideg, „mint a bidéje”: így „érdeklődtek” időnként Genet iránt is gazdag, művelt, boldog emberek, le akarták kötelezni: Genet pedig, már későn, szemükre veti, hogy a Jó szeretetért szerették, gonoszsága ellenére és nem gonoszágáért. Csak a gonosz szerethet egy másik gonoszt a rosszért: ám a gonoszok nem szeretnek.

Mint nő, Madame a Monsieur számára csak *relatív* lény; mint úrnő, a két cseléd szempontjából abszolút. A cselédek azonban mindenki számára viszonylagosak; lényüket épp abszolút relativitásuk teszi. Ők *mások*. A szolgák gazdáik emanációi, s így, mint a bűnözők is, a Más, a Rossz rendjéhez tartoznak. *Szeretik* Madame-ot: ez Genet nyelvén azt jelenti, hogy Madame-má szeretnének lenni mind a ketten, vagyis beilleszkedni a társadalmi rendbe, amelynek söpredékei. *Gyűlölik* Madame-ot, értsd: Genet gyűlöli azt a társadalmat, amely kitaszítja és meg akarja semmisíteni őt. Ezek a lárvák gazdáik álmaiból születtek: önmaguk számára is zavarosak, érzéseik a külvilágból jönnek, s ők maguk is Madame vagy Monsieur zsibbadt képzeletéből származnak; azért közönségesek, képmutatók, hálátlanok, gonoszak, mert gazdáik ilyennek álmodják őket, ahhoz a „sápadt és tarka

néphez” tartoznak, „mely minden derék ember tudatában vegetál”. Midőn a rivalda fényébe állítja őket, Genet először nem is tesz mást, mint a tiszteletreméltó alapítványi hölgyek elébe vetíti saját fantazmagóriáikat. Minden este ötszáz Madame visszhangozhatja: „Bizony, ilyenek a cselédek”, észre sem véve, hogy maguk kreálták őket, mint valaha Amerika déli államainak lakói a négereket. Ezeknek a lapos, szintelen teremtményeknek egyedüli lázadása az, hogy ők is álmodnak: álmodnak az álomban; s az álomvilág-lakók, a kábult tudat pusztá visszatükröződései arra használják fel azt a kevés valóságot, melyet ez a tudat juttatott nekik, hogy képzeletükben maguk válnak Gazdájukká, aki őket elképzelet. Két lidércnyomás között ingadoznak, ők alkotják a polgári családok „alkonyati kíséretét”; s csupán annyiban nyugtalanítóak, hogy olyan álmok, akik álmodójuk felfalásáról álmodnak. A cselédek tehát, amilyeneknek Genet elképzeletti őket, *máris* hamisítottak: a mesterkélt pusztá szüleményei, tudatuk mindig fonákjáról látszik, s mindig mások, mint önmaguk. Mindebben az a zseniális, hogy ketten vannak. Épp ennyi kell az új egymásbajátszáshoz. Természetesen amit Genet csinál, az nem minden részletében új; az olvasó biztosan ráismert Claire és Solange alakjában a Papin nővérekre. De azt is tudjuk, hogy Genet desztillálja az anekdotát, csak a sűrített lényegét tartja meg, mint „alapképletet” vagy modellt. A *cselédek* a tiszta képzelet titokzatos képletei; kulcsok magához Genet-hez is. Ketten vannak, mert Genet is kettős: önmaga és a másik. Mindkettőnek egyedüli funkciója, hogy a másik legyen, hogy a másik számára legyen saját maga, mint más: nem a tudat egységét kísérti állandóan a kettősség szelleme, hanem ehelyett a cselédek diázzát kísérti az egység; mindegyik csak önmagát látja a másikban – kívülről; bizonyítékul a másiknak arra, hogy nem lehet önmaga; miként Querelle mondja: „kettős szobruk tükröződik mindegyik félben”. Ez a teljes felcserélhetőség eredményezi azt az új egymásbajátszást, hogy Solange-ot mindig *másutt* látjuk, Claire-ben, ha Solange-ot, Solange-ban, ha Claire-t nézzük. Ez a felcserélhetőség azért nem töröl el automatikusan minden különbséget: Solange férfiasabbnak látszik, s talán „uralkodni akar Claire-en”; talán Genet benne akarta megtestesíteni a bűnöző titkolt gyávaságát és szemfényvesztő látszatát; a nőies és álnok Claire-t pedig azért választotta ilyennek, hogy a Szent rejtett hősiességét szimbolizálja; tény, hogy Solange-nak nem sikerült követnie bűneit, nem tudja megölni Madame-ot, sem a nővérét, és Claire szintén elhibáz egy gyilkosságot, de ő elmegy komédiájuk végső következményeiig, öngyilkos lesz: a „meleg”-lánynak több igazi bátorsága van, mint a férfiasnak. Vagyis Solange hamis bátorsága Claire rejtett bátorságában, Claire hamis félénksége Solange mélységes gyávaságában találja meg igazolását.

A két cseléd felváltva játssza azt, hogy ő a Madame. Amikor a függöny felmegy, Claire úrnője toalettszálánál ül, s utánozni próbálja annak mozdulatait, beszédmodorát. Genet számára ez igazi varázslat: látni fogjuk, amint az alárendelt, fölöttesének mozdulatait utánózva, álnokul magába olvasztja őt, átítatódik vele. S ez nem is meglepő, hiszen Madame is csak egy hamis Madame, csak megjátssza az előkelőséget, Monsieur iránti szenvedélyét, s a ringó szerepére áhítozik, aki elkíséri stricijét a fegyenclepre.

Így *válhatnék* Genet minden különösebb nehézség nélkül Stilitanóvá, mivel Stilitano is csak *játssza*, hogy ő Stilitano. Madame nem lesz igazibb, ha Madame játssza, mint ha Claire: Madame viselkedésforma.

Solange úrnőjük ruhájába öltözteti nővérét, Claire pedig – mint maga Genet – önkívületben, feszülten, görcsösen játssza szerepét, minden este addig sértegeti és gyöttri

Solange-t, míg az minden este meg nem pofozza. Ez persze szertartás, szent játék, mely egy skizofrén álmainak monoton egyformaságával ismétlődik minden este. Egyszerűen, Genet, akinek álmai gyakran ugyanilyen sivarak és szertartásosak, s aki addig ismétli őket nap mint nap, míg elvesztik minden vonzerejüket, lelkének legmélyét tárja fel a néző előtt: hagyja, hogy a ráolvasásos bájlás közben rajtakapják; elárulja, kiszolgáltatja magát – nem rejt el előlünk a titkolt örömeit elrontó monotóniát, gyerekeséget, melyeknek tökéletesen tudatában van. Sőt még azt is megmutatja nekünk, amit ő sohasem láthat, hiszen nem léphet ki önmagából: a dolgok színét és fonákját, a *valóságot*, ha van egyáltalán ilyen, és travesztíáját. A cselédek szerepében könnyen felismerhetjük Genet kedvenc témáit: ugyanolyan kétségbeesetten, borzadva *ragaszkodnak* a rájuk kényszerített szolgáshoz, ahogyan Genet akar az a söpredék fattyú maradni, akivé a társadalom tette. Ez a kegyetlen játék pontos illusztrálása az imént felállított tételünknek: az ember csak képzeletben akarhat az lenni, ami; a cselédeknek meg kell rendezniük, el kell játszaniuk saját életüket, hogy teljes mélységben át tudják élni szerencsétlenségük passióját. Ezért játssza Solange a szolgáló szerepét. De nem tudna eléggé elszakadni a valóságtól, ha Solange maradna: nem lehetne eldönteni, hogy önszántából szolgál-e, vagy *valóban*, megszokásból végzi a cselédmunkát. Hogy Solange saját akaratából lehessen cseléd, azt játssza, hogy ő Claire. Azt *nem akarhatja*, hogy Solange *legyen*, a cseléd, mert *ő maga* Solange; képzeletbeli Claire szeretne tehát lenni, hogy azonosuljon ennek a Claire-nek egyik fő tulajdonságával: azzal, hogy cseléd. Egy árnyék-Claire öltöztet egy képzelet Madame-ot. Gondoljunk csak bele ebbe a csinos kis örvénybe: egy színész játssza egy szolgáló szerepét, aki szolgálót játszik. Itt találkozunk a leghamisabb látszat és a legvalószínűbb: mert a színész igazsága és Solange fantáziálása egyként abban van, hogy cselédet játszik. Következésképp a színésznek – természetesen Genet legnagyobb öröme – , hogy „igaz legyen” *rosszul kell játszania*. Hiszen Solange nem hivatásos színész, rosszul játssza a cseléd szerepét. Így tehát a színész annál inkább megközelíti színészi feladatát, minél inkább eltávolodik tőle. Genet színháza hamis ékszer, gyöngy-utánc, hazug szerelem: a színész azt játssza, hogy színész, a cseléd azt, hogy cseléd; igazságuk a hazugságuk és hazugságuk az igazság. Ugyanezt mondhatjuk el a Madame-ot-játszó-Claire-t alakító színésznőről is: Genet hangsúlyozza színpadi utasításában: „Mozdulataik és hangjuk túlzottan tragikus.”

A ceremóniának van még egy értelme: a fekete mise. Hiszen minden este Madame meggyilkolása játszódik. A gyilkosság mindig félbeszakad, a szertartás sohasem befejezett. A *legrosszabbat* kellene elkövetni: Madame jóindulatú, „Madame jó”, jótevőjüket fogják megölni, éppen mert jót tett velük. Ám a tett képzeletbeli lesz, mivel maga a képzelet a Rossz. De *még képzeletbeli közegében* is már eleve hamisított. A cselédek tudják, hogy sohasem lesz idejük eljutni a bűncselekményig.

„Solange. – Mindig így van. A te hibád. Sohasem készülsz el elég gyorsan. Sose tudok végezni veled.

Claire, – Az előkészületek veszik el az időnket.”

A szentségtörő komédia „kudarc-viselkedést” takar; kétszeresen is képzeletbeli: Claire és Solange még csak nem is játsszák a gyilkosság komédiáját, úgy tesznek, mintha játszanának. Akárcsak szerzőjük: mint láttuk, Genet elébe helyezi az elképzelt gyilkosságot a valódinak, mert az előbbi esetben a rossz akarása érintetlenül marad, s a semmi utáni vágyat odáig hajtja, hogy az önmagát teszi lehetetlenné. Solange és Claire is végső

soron teljesen megelégszik a bűn *látszatával*: hiszen legjobban a semmi ízét szeretik benne. De újabb hazugság következik: úgy tesznek, mintha csalódást okozna nekik, hogy nem érték el céljukat. De mi lett volna ez a „cél”? A hamis Madame tényleges megölése? Claire színlelt meggyilkolása? Talán ők maguk sem tudják.

Mindenesetre ebben a komédiában, mely komédiaként sosem fejeződik be,² ezen az estén Claire-é a főszerep: ő alakítja Madame-ot, s hajsolja Solange-ot a bűntényig. De Solange Claire-t alakítja; ez tovább bonyolítja a játékot, a hamis Madame és a hamis Claire közti kapcsolat háromszoros-négyszeres áttételűvé válik. Mindenekelőtt Claire azért akar Madame lenni, *mert szereti*: vagyis – Genet nyelvén – Madame-má akar lenni. Madame-ban felszabadul, kilép önmagából. De azért is akar Madame lenni, *mert gyűlöli*: a gyűlölet irrealizál, Madame passzív fantommá válik, aki – Claire arcán – önmagát pofoztatja. Egyebekben Claire interpretációja erőszakolt: nem arra törekszik, hogy Madame-ot olyan-nak mutassa, amilyen, hanem hogy gyűlöletessé tegye. Madame, a kedves, jó Madame sértegeti, megalázza, végső elkeseredésbe hajsolja cselédeit. És nem tudhatjuk, hogy ez a karikaturisztikus elrajzolás az úrnő igazi arcát fed-e fel, a közönyös jámborság mögött rejlő könyörtelen kegyetlenséget leplezi le, vagy képzeletbeli bosszú-e, mely a gesztusokkal hárpia-vá varázsolja Madame-ot. Miként a pszichoanalízis feltárta, az „önbüntető” cselekedetek egyik fő motívuma az, hogy a bírót igazságtalanul büntetésre kényszerítsék, s bűnös igazságtalansága által méltatlanná tegyék az ítélkezésre. Claire a maga interpretációjában igazságtalan bírónő-változtatja Madame-ot, így szabadul meg tőle. Ugyanakkor Madame szerepében Solange-ot sértegeti és alázza meg, akit gyűlöl, Solange-ot, aki a saját „rossz szaga”: „Ne érjen hozzám. Olyan fenevad szaga van. Abból a fertelmes kamrából hozza ezt a szagot, ahol éjjelente az inasok látogatják.” Csakhogy mindez nem Solange-ot éri: hiszen ő Claire szerepét játssza. Először is azért, mert – mint láttuk – könnyebb Claire szerepében megragadnia a saját cseléd-létét, másodszor azért, mert Claire csak úgy tud Madame lenni, ha saját szemével látja önmagát Madameként: a Claire-ré váló Solange tehát az önmagára irányuló, önmagát a mások szemével látó reflexív tudat hallatlan erőfeszítését jeleníti meg. Ez a vállalkozás bukásra van ítélve: vagy a reflexív tudat valóságos, de tárgya elenyészik a képzeletbeliben (Genet csak költőként, írásaiban tudja *önmagát* tolvajnak *látni*), avagy a tárgy marad valódi, s a tükröződése siklik át a képzeletbelibe (Erik azt hiszi, hogy a hóhér szemével látja önmagát). Solange komédiája az utóbbi kategóriához tartozik: hiszen a képzeletbeli szférájában maga Claire látja reflexében önmagát. Claire közönsége nem egyéb, mint „más”-ként felfogott önmagának fantomja. Tehát *önmagát* alázza meg, *önmagának* mondja: „Tartsa távol a kezét az enyémtől, az érintése undorító.” Eltűnik Solange, eltűnik Madame és minden közbülső látszat: Claire teljesen egyedül ül tükre előtt, a pusztaságban. Így az a gyűlölködős szeretet, melyet Madame iránt érez, elrejt a Solange, s így végeredményben az önmaga iránti érzését. És bizonyos szemszögből nézve ezek az érzések is képzeletbeliek: a Madame iránti gyűlölete megkettőződik; amennyiben Claire-ből fakad, annyiban irrealizálódik és kimerül a karikírozó interpretációban; másrészt e gyűlölet Solange-ba költözik át, aki mint hamis Claire fiktíven gyűlöli a hamis Madame-ot, s benne tulajdonképpen nővérét. Claire-nek Solange iránti gyűlöletét viszont teljesen elborítja és teljesen elrejt a komédia:

² Genet-nél megszokottak a befejezetlen, félbeszakított szertartások: a *Miracle de la Rose*-ban elárulja nekünk, hogy gondolatban simogatta Bulkaent, de még az erekció előtt abbahagyta.

ez a gyűlölet kétségkívül nem fiktív, ám csak fiktív eszközökkel és módon tud kifejezésre jutni: hogy Solange-ot gyűlölhesse, Claire-nek a Claire-t gyűlölő Madame-má kell tennie magát. Végül pedig, mivel Claire önmagát gyűlöl, ezen érzelmi kapcsolat legalább egyik oldalának képzeletbelinek kell lennie: a szeretethez, gyűlölethez két ember kell; így Claire csak önmaga fantomját gyűlölheti, melyet Solange testesít meg. De itt újabb egymásba-játszásba ütközünk: mert *ugyanakkor* az érzelmek valódiak: igaz, hogy Claire gyűlölő Madame-ot, gyűlölő Solange-ot, és Solange közvetítésével megpróbálja gyűlölni önmagát. Újból a hamis az igaz, és az igaz csak a hamis eszközeivel tud kifejeződni. *Ki* sért meg *kit*, amikor Claire „szajhának” mondja Solange-ot, s amikor Solange *extázisban* kiáltja: „Madame elragadtatja magát!”? És *ki* érzi át mazochista kéjjel a sértést? Vagy megfordítva: *ki* hajt *kit* a gyilkosságig? És *ki kit* pofoz meg? Ez a pofon szakrális rítus, Genet megbecstelenítése a Hím által. A látszat olyan örvénye ez, hogy már nem tudjuk, Claire üti-e meg Madame-ot, Claire Claire-t, Solange Claire-t vagy Solange Solange-ot.³ Persze mondhatni, az igazi Solange követett el egy valóságos tettet, és az igazi Claire érzett valódi fájdalmat. Ez igaz: de úgy van ezzel a pofonnal is, mint Genet lopásaival. Ezeket is, noha *valóban* elkövette, a képzeletbeliben élte át. Ez a pofon tehát költői aktus: gesztussá foszlik, s az általa okozott fájdalmat is csak a képzeletben élék át. Különben ugyanakkor alulról emésztődik el: mert ez a képzeletben átértett igazi pofon hamis pofon is – a színész csak úgy tesz, mintha megpofozná a másikat.

Genet azonban őrizkedik attól, hogy rögtön felfedje, megmutassa ezt az ördögi gépezetet – a rendkívüli szemfényvesztést, a látszatok örült egymásba gabalyodását, igaz és hamis örökös átjátszásának többszörös rétegződését: mikor a függöny felmegy, egy ideges és türelmetlen hölgyet látunk, aki a cselédjét szidja. S ez nagyon hihető, bár néha egy-egy szokatlan szó, oda nem illő mozdulat furcsa megvilágításba helyezi ezt a családi jelenetet. De hirtelen csengeni kezd egy ébresztőóra: „A két színésznő felindultan közeledik egymáshoz, s összesimulva hallgatja.” Claire elváltozott hangon hadarja: „Siessünk, Madame mindjárt itthon lesz.” Hozzáfog, hogy kikapcsolja a ruháját: „füledt az este”, mindketten „fáradtak és szomorúak”, épp olyan „lelki nagyság” kell kis fekete szoknyájuk felhúzásához, mint amilyenről Divine tett tanúságot, mikor műfogsorát visszatette a szájába. A nézőt villámcsapásként éri az elképesztő látszatok összegabalyodásának felismerése: minden hamisítvány; a családi jelenet a mindennapi élet ördögi mása. Az egész arra való, hogy kiváltsa bennünk a csalódás érzését. Genet szemében azért van akkora értéke a látszatnak, mert ugyanúgy pusztítja, szünteti meg önmagát, mint a rossz, amelynek tiszta megtestesítője. A mindennapi életben az eltűnés vajmi ritka eset: ha a tényér eltörik, a cserepek ott maradnak. A látszat egyfajta létet mutat fel, tár felénk, de ha kezünkkel meg akarjuk érinteni, nyomban szertefoszlik. Aki a búcsúban „itt a piros, hol a pirost” játszik, nem téveszti szem elől a kör ász, tudja, hogy az a harmadik csomag első lapja, rámutat, s mikor megfordítja: a pikk ász van a kezében. Ekkor különös, brutális csalódás ragadja torkon; mintha a *semmit* érezte volna meg; igen, a semmi jelenik meg előtte egy pillanatra, a nem-lét gazdagsága tölti el, a kör ász hiánya sokkal élesebb, közelebb, mint a pikk ász jelenléte. E felismerés utáni pillanat visszazökken a rendes kerékvágásba, de megtevesztő marad: a semmi eltűnt, épp csak felvillant, aztán szertefoszlott. De hogyan válhatik a nem-lét, *ami nincs*, olyanná, ami nincs többé? Genet

³ Mert Solange Claire-ben gyűlölő önmagát, és Claire Solange-ban.

legnagyobb öröme az a perverz intuíció, mely a *minden* felszínén a *semmit* tükrözteti. Hol a lét? Valami „van”-e egyáltalán? Ha a kör ász eltűnik, miért ne enyészhetne el a pikk ász is? S mi a nem-lét, ha egy csapásra be tudja tölteni az embert ürességével? A darabban a csalódásnak ez a kétértelmű pillanata, amikor az egymásra rétegződő illúziók kártyavárként omlanak össze, méltán nevezhető a Hazugság tiszta pillanatának. Ha a szaharai délibáb eltűnik, előbukkannak az igazi kövek. A darabban a megtévesztő látszat szétfoszlik, de alóla *más látszatok* bukkannak elő (a hamis Madame Claire-ré változik vissza, hamis cseléddé és hamis nővé; a hamis Claire Solange lesz újra, a hamis szolgáló). Ebben a percben a közönséget a semmi démoni érzése keríti hatalmába. Vagyis a lét nemlétezőként tárul fel, de minthogy a látszat általában elhomályosul a lét előtt, az eltűnő illúziók abban a hitben hagyják a nézőt, hogy a *létnek* adják át a helyüket. Hirtelen a nőként viselkedő kamaszfiú pantomimjátéka tűnik *számára az igazságnak*. Mintha azt értené meg hirtelen, hogy csak a komédia igaz, s csak a valódi nők lehetnek férfiak stb. A lét nem-létnek bizonyult, s a nem-lét egy csapásra létté válik. Ebben a tökéletes és perverz pillanatban, amikor az imbolygó fények lyuggatta félhomályban megvalósul a nem-lét létének és a lét nem-létének illanó egysége, az álmodó Genet agyába láthatunk: a Rossz pillanata ez. Mert Genet – nehogy a látszatot *szokásosan* értelmezze – azt akarja, hogy gondolatai az irrealizáció második, harmadik fokán maguktól táruljanak fel létükben. A fantazmagóriák piramisában a végső látszat irrealizálja az összes többi: a Claire szerepét játszó fiú így irrealizálódik fiatal cselédlánnyá, hogy ez viszont úrnőjében irrealizálódhassék. Márpedig, miként kimutattam, a látszat a léttől kölcsönzi a maga létét: így veszi kölcsön „Claire” a maga létét az őt alakító fiatal fiútól. A „hamis Madame” Claire által létezik, aki nincs is. S minthogy létét egy fantazmagóriából nyeri, e látszatnak a léte csupán látszat-létezés. S Genet ekkor elégedett: egyrészt sikerült megragadnia a tiszta látszatot, amelynek léte is látszat, vagyis amely minden részletében látszatnak tűnik, semmit sem kölcsönöz a léttől és végül is önmagát hozza létre, ami köztudomásúlag a Rossz két ellentmondásos követelményének egyike, másrészt a látszatoknak ez a piramisa elfedi az őket fenntartó létet (a valódi mozdulatokat, a fiatal színész valódi szavait a darabban; a mozdulatokat és szavakat, melyek az életben álmodni segítik Genet-t), s mivel valamiképp ezek a látszatok is léteznek, úgy tűnik, mindegyik az őt közvetlenül megelőzőtől veszi kölcsön saját létét. Mivel pedig a lét minden szinten látszattá foszlik, a valóság ily módon képlékenynek tűnik, s szertefoszlik, ha hozzáérnek. A szüntelen egymásbajátszatásokon, szemfényvesztéseken keresztül a látszat tiszta semminek és önmaga okának bizonyul; s a lét, anélkül, hogy megszűnnék abszolút realitás lenni, fokozatosan halványul. Fordítsuk ezt le a Rossz nyelvére: a Jó csak illúzió; a Rossz a Semmi, mely a Jó romjain tenyész.

(Fordította: Erdei Klára)

(J.–P. Sartre: *Saint Genet comédien et martyr*, in: *Oeuvres complètes de Jean Genet*, tome I., Paris, 1952. Gallimard, 578 (561–573).)

GONDOLATOK AZ ANYAJOGÚ TÁRSADALOM LEHETSÉGES LÉTEZÉSÉRŐL AZ ÓKORI GÖRÖGORSZÁGBAN AISZKHÜLOSZ ORESZTEIÁJA ALAPJÁN

A vallás szertartásrendje nemcsak a mítoszt adta az irodalomnak, hanem a rítust magát is, amelyből – így tartja a tudomány általában – a görög dráma, ez a legtársadalmibb töltésű irodalom kifejlődött. A vallási szertartások „racionális” tartalma az istenek tetteit soroló szimbolikus értékű elbeszélésfolyam, de a rituálénak számos olyan érzéki összetevője van, amelyen keresztül az esemény szent jellege megnyilvánul: ének, tánc, egyéb többé-kevésbé zenei hatások, mérgezés füsttel vagy szent italokkal, hallucinogén anyagok izlelése, sötétség és hirtelen világosság váltakozása és, ami a legfontosabb, a részvétel érzete, annak átélése, hogy a jelenlevők mindegyike része az esemény lefolyásának, legalább hallgatólagos beleegyezéssel. A rítus egybeforrasztja az egész törzset vagy nemzetséget és ezt teszi az athéni dráma jóval kifinomultabb módon a polisz népével. A görög drámában még jelen van a rituális elem: ami történik, a népért történik. A rituális aktusok – emberölések – a színen kívül zajlanak le, de a nézők résztvesznek együttérzésükkel; a kórus magyarázatot ad a közönségnek, de egyben képviseli és megtestesíti is azt, ezen kívül pedig dallal és táncsal kíséri a főcselekményt, akárcsak a korábbi rituálék során. Sőt, a drámák tartalma maga az a mítoszkör és elbeszélő irodalom, amely a görögség kulturális környezetét adta és amelynek szellemében nevelték századokon át a felnövekvő nemzedékeket.

Mint máshelyütt már kifejtettük, elképzelhetetlen az i.e. V. sz.-i athéni drámánál „társadalmibb” irodalom. Ez a kultúra százszázalékosan tömegkultúrának nevezhető: a lakosság egésze, az asszonyokat, gyerekeket, idegeneket és rabszolgákat is beleértve rendszeresen jelen volt az előadásokon. Nem indokolatlan feltételeznünk, hogy mivel a közönség tartotta fenn a színházat, szavazott a darabok értékéről (bizonyára választott hozzáértők útján, de a hétköznapi nézőközönség is tudatta jelenlétét hangos demonstrációkkal), a színház különösen közel állt a társadalom értékrendjéhez és eszmei normáihoz. Svend Ranulf dán szociológus szerint „Aiszkhülosz; Szophoklész és Hérodotosz műveiben a hagyományos athéni gondolkodásmód olyan közvetlenül nyer kifejezést, hogy a kései utókor könnyen megismerkedhet vele. Megválaszolatlanul hagyjuk itt azt az önmagában is érdekes kérdést, hogy az V. sz.-i Athén népi gondolkodása és érzésvilága miért fejeződhetett ki ezekben a művekben, amelyeket minden idők legnagyobbjai között tartunk számon, míg más közösségek gondolatairól és érzéseiről olyan munkák adnak számot, amelyek a művelt ember számára ma már semmiféle olvasói örömet nem nyújtanak.”

Amennyiben Aiszkhülosz *Oreszteiáját* tekintjük a szerző egyetlen teljes ránk maradt trilógiájának, milyen következtetésre juthatunk az athéni normarendszerét illetően? Lehetséges-e például valamilyen bizonyítékát látnunk ezekben a drámákban annak, hogy

létezett valaha is matriarchátus az emberi társadalomban, különösképpen, mint ahogy George Thomson és Kitto feltételezi, az Égei-tenger kulturális körzetében.

Voltaképpen mi történik a drámákban?

Az elsőben, az *Agamemnon*ban a király visszatér a trójai háborúból, „zsákmányával”, a trójai királylány Kasszandrával. Felesége Klütaimésztra, aki Agamemnon távollétében uralkodott Argoszbán, egy előzetesen megszervezett jelzőtűzrendszer segítségével azonnal hírt vesz Trója elestéről. Öreg polgárok kara vágyakozva várja a király visszatértét, akit felesége meggyilkol, mialatt a férfi a fürdőben a háború szennyét mossa le magáról. Klütaimésztra megöli Kasszandrákat is. Az asszony azzal igazolja tettét a kórus előtt, hogy elmondja, miként áldozta fel Agamemnon leányukat, Iphigeneiát azért, hogy Trójába indulásakor jó szelet kapjon a hajóraj. Kasszandra mielőtt a házba lépne, megjósolja sorsát és leírja a kórusnak az Átreusz házat sújtó átok történetét: Átreusz, Agamemnon apja, megölte fivérének, Thüesztésznek gyermekeit és húsukat egy vacsorán feltálalta az apának. A királyné szeretője, Aigiszthosz Thüesztész harmadik fia. A Kórus megfélemlítetten tudomásul veszi Klütaimésztra és Aigiszthosz együttes uralmát.

A második darab a *Choephoroe* vagy *Áldozatvivők*. Agamemnon fia, Oresztész visszatér Argoszbába. Apjuk sírjánál találkozik nővérével, Elektrával. A Kórus sürgetésére, amelynek tagjai ezúttal a palota szolgálóasszonyai, megölik anyjukat és annak szeretőjét. Segítségért folyamodnak halott apjukhoz és az alvilág isteneihez, anélkül, hogy világos választ kapnának és megértik, hogy egyedül kell cselekedniük.

Oresztész álruhában lép anyja palotájába a saját halálhírét hozván. Megöli Aigiszthoszt és némi tétovázás után – gyöngesége keríti hatalmába („Püladész, mit tegyek?”) – az anyját is. Eközben a kórus az asszonyi bűnökről elmélkedik. Oresztészt, amint megölte anyját, megtámadják az Erinnysek (egyedül számára láthatók) és a „gyötrelem sikolyával” kiüldözik a színről. A kórus a vizsály végét várja.

A harmadik darabban, az *Eumeniszek*ben, Oresztésznek felelnie kell anyja meggyilkolásáért. A darab Apollon delphoi templomában kezdődik, ahol Oresztész üldözése után kimerülve alszanak a kegyetlen, visszataszító Erinnysek. Klütaimésztra szelleme cselekvésre ösztönzi őket, Apollon védi Oresztészt, Athéna istenasszony elnököl a perben és 12 athéni polgár hoz ítéletet. Szavazataik egyenlően oszlanak meg, így Athénaé a döntő szó: Oresztész már megbűnhődött, rokoni vér nem tapad a kezéhez, és igazságtalanul üldözték az Erinnysek (az anya nem rokona a gyermeknek) valamint a férfi a felsőbbrendű minden dologban. Az Erinnyseket sikerül rávenni arra, hogy adják fel törzsi szervezetüket és lépjenek a város törvényeinek szolgálatába; felveszik az Eumeniszek („Jószívűek”) nevet. Ez az eufémisztikus elnevezés engesztelő, ugyanakkor jelzi viselőinek tevékenységét: a társadalmat az igazság érvényre juttatásával védelmezik. Békés és virágzó időszak veszi kezdetét, a vizsálykodások megszűnnek, és a gyilkosságok felett a Törvényszék ítélkezik. Az erkölcsi végszó azután egy új normarendszer bevezetése és a régi értékek eltörlése.

Így hát mondhatjuk azt, hogy az athéniek erkölcsi rendje előírta a gyermekgyilkosságot, a kannibalizmust, a rokonmészárlást és a természetfölötti erők jelenlétét a mindennapi életben? Avagy hősi példaképeik pszichopata szörnyetegek voltak, akik bármely társadalomban kirívó jelenségek lettek volna? Úgy látszik, ha értelmezni akarjuk a jellemek sajátságait, két elképzelés között kell választanunk. Az egyik szerint ezek

egyéni aberrációk ábrázolásai, s mint ilyenek, aligha bírnak normatív jelentőséggel, a másik szerint, épp ellenkezőleg, társadalmi és szimbolikus jelentés hordozói.

A drámák fejlődésvonala a nemzetiségi társadalom normáitól: vérbosszú, a házigazda és a vendég sérthetetlensége, a vérrokonság szentsége, tart afelé, hogy mindezeket felváltsa az Állam személytelen büntető ereje, a monopolizált erőszak egy adott területen, amely Weber szerint az állam elsőrendű fontosságú attribútuma, működését és önmagával való azonosságának megőrzését lehetővé tevő lényegi eleme. A drámák két témát dolgoznak fel; a vérbosszú felváltását a Törvényszékkel és az ettől látszólag független folyamatot, a nők alárendelődésének folyamatát. Vajon miért éppen az anyagilkosság az Emberölés Törvényszéke előtt szimbolikusan legelsőként tárgyalt ügy? Nem kevésbé érdekes az sem, hogy Iphigeneia feláldozásának témája, amely az első darabban középonti helyet foglal el, miért tűnik el a másodikban. És miért nem esik szó arról, hogy Oresztész megszegi a házigazda és vendég törvényét, amikor vendégként, álruhásan lép anyja házába és annak gyilkosává lesz?

Vizsgáljuk meg kissé közelebbről a drámák cselekményét. Férje távollétében Klütaimésztra gyakorolja a hatalmat a palota és a város felett. Rájön, hogy becsapták, amikor elengedte lányát az agyafúrt Odüsszeusszal, abban a hiszemben, hogy Achillész kéri feleségül, valójában pedig, hogy feláldozzák és így nyerjenek jó szelet útjukon. Fiát, Oresztészt egy másik városba küldi, leányát, Elektrát maga mellett tartja, szeretője lesz Agamemnon unokatestvérének, Aigiszthosznak és várja a király hazatértét.

Amikor Agamemnon hazatér, Klütaimésztra akarata ellenére ráveszi őt, hogy pompás szőnyegen lépdelve menjen a palotába (jellemzően görög csel fogással mutatva meg a király *hübriszt*; mértéktelen gögjét), hogy kihívja férje ellen az istenek haragját. A palotába lépve győzelemkiáltást hallat, látszólag férje visszatértén ujjongva – a Kórus és a király így értelmezi. Miközben a király rituális fürdőt vesz, hogy a háború bűneitől megtisztuljon, Klütaimésztra hálót dob rá és karddal leszúrja. Világosan tudtára adja a kórusnak, hogy nem pusztán személyes gyűlölete vezette, hanem erejének kimutatása és a büntetés vágya (Agamemnon II. 1377–9 és 1348–6):

„Nem tervetlenség érkezett e küzdelem,
győzelmem harca késve bár, de célhoz ért:
itt állok én, hol rá sújtottam, győztesen.”

...

„S kétszer csaptam rá, és két jajdulás után
elernyedtt minden tagja; és hogy elterült,
harmadszor is megtettem ezt: a föld alatt
a holtak megváltó Zeuszának hálakép.”*

A harmadik csapás mint köszönet, rokon a boráldozattal, amellyel a görögök ünnepeiken az isteneknek hálát adtak. Az egyszerű görögök, a mai napig is, ha kocsmában fogyasztanak bort, ivás előtt egy keveset a földre loccsantanak. Dán munkások, amikor házon kívül palackozott sört isznak, és ezt gyakran megteszik, az utolsó kortyot a földre öntik – eredetileg Odin, a sörfőző számára.

*Az Oreszteia-idézeteket Devecseri Gábor fordította (Aiszkülosz drámái. Magyar Helikon, 1971.)

Klütaimésztra nem hagy kétséget afelől, hogy a büntetés nemcsak Iphigeneiáért, hanem más lemészárolt gyermekekért is jár, felidézi a gyermekgyilkos Átreidák árnyát (II. 1501–6):

„Azt vallođ hát, hogy az én művem ez;
csak sose mondd, hogy Agamemnon felesége
vagyok: eljött eme holt
tetem asszonyaként ide a régi
bosszú dühös szelleme és lakomát
büntetett, Átreusz lakomáját:
kicsikért e nagyot követelte.”

Egyszerűen azt mondja, hogy a nemzeti igazságszolgáltatást képviseli, nem egyéni haragjában cselekedett (II. 1432–3):

„A lányom-bosszuló Dikére esküszöm,
s Átéra s Erinnyssze, kiknek itten ezt
levágtam, . . .”

Véleményem szerint e tetteiben, csakúgy, mint Kasszandra megölésében, és a holttestek felmutatásában a Kórusnak és a közönségnek – hogy nyilvánvaló legyen az igazságszolgáltatás –, Klütaimésztra társadalmi szerepet tölt be, nem mint egyén követi el a bűnt. A királyné nem az, aminek a „szociológiai képzelőerőt” nélkülöző filológusok tartják: megbántott, s egyben hűtlen asszony, sértett anya, féltékeny feleség, hanem sokkal inkább nemzetiségének választott uralkodója, aki személyes felelősséget vállal gyermekei megbosszulásáért. Ő adja a halálos csapást és nem Aigiszthosz; magának tartja fenn a vezető szerepet mindvégig. Kasszandra, aki megjósolja Agamemnon és a saját maga halálát, tökéletesen tisztában van a tett társadalmi természetével (II. 1125–30):

„Ó, jaj, figyelj, figyelj? Hol a tehén? Ne tórd!
A bikát lepelbe fonva,
míg az sötét szarván a hálót rázza, ő
lesújtja, s az oda a vízbe hull:
a cseles és ölő
kádat így zengem én.”

Mire a kórus még a szokásosnál is borúsabban így felel (II. 1131–2):

„Hogy jóslatokhoz értenék, nem kérkedem,
de most e szótól rosszat sejtve rettegek”

Klütaimésztra a rokoni vér ontását bosszulja meg, s ezzel a törzsi társadalom alapkövetelményének tesz eleget; ugyanakkor a férfiuralommal is szembehelyezkedik – legalábbis Kasszandra szerint. Viselkedése megmagyarázhatatlan, ha nem erős és elszánt családfőnek tekintjük. Sok tudós, így Philip Vellacott is, akinek kitűnő drámafordítása is ismert, deviáns egyénnek tekinti Klütaimésztrát, „férfias nőnek”, az apajogú társadalomba nem illőnek, aki szerencsétlen módon nála alacsonyabb rangú férfival kötött házasságot. Agamemnon azonban, a Népek Királya, nem tekinthető alacsony rangúnak. Szerintem sokkal inkább valószínű a feltevés, hogy Klütaimésztra másfajta kultúrát

képvisel, a matriarchátust, amelyben felnőtt, és amely a hosszú hajú akhájok – köztük az Átreidák vezető nemzetsége (Kitto szerint) – érkezése előtt domináns rendszer a térségben.

Ez a kultúra tehát a házasság nélküli matriarchális családon alapul, gyermekáldozatot nem ismer (a gyermek a nemzetség jövőjét jelenti, és csak anyjához tartozik), a leszármazást anyai ágon tartja számon, az utódok az anya házában élnek és természetesen lehetetlen a nők társadalmi leigázása.

Klütaimésztra kinyilatkoztatja, hogy ő az Igazság és megtagadja Agamemnonnal kötött házasságát (II. 1498–9):

„Azt vallođ hát, hogy az én művem ez:
csak sose mondd, hogy Agamemnon felesége
vagyok: . . .

Ez meglehetősen természetes megjegyzés egy éppen megölt férjről szólva, de szó sincs Aigiszthossal kötendő házasságról sem; s Aigiszthosz rövid életű kísérletét a hatalom megszerzésére az Öregek Kórusa elutasítja: az asszonyt elfogadják uralkodónak, nem így a férfit, mint ahogy nem ismerik el annak a gyilkosságokért való felelősségét sem.

Kitto említi, egy megelőző matriarchális kultúra meglétét bizonyítandó, hogy még a klasszikus korban is létezett két város – Athén és Argosz – amelynek női istenségei voltak; Heléna és Klütaimésztra argoszi születésű nővérek lévén, feltehetően matriarchátusi társadalomban nevelkedtek, amely, még ha nem utasította is el a házasság intézményét, megadta a nőknek a választás és változtatás jogát. Ha az akháj görögök elismerték volna Heléna matriarchális jogát arra, hogy maga válassza meg házastársát, nem léptek volna háborúba azért, hogy visszaszerezzék az asszonyt, akit Menelaosz király tulajdonának tartottak: Klütaimésztra szavai szerint csak önmagukat hibáztathatják.

Úgy tudjuk, hogy „a modern antropológia nemigen támogatja a matriarchátus történelmi létezését feltételező véleményeket” (Magus).

Mégis, noha Briffault és Engels nézeteit kétségbe vonják a későbbi kutatási eredmények, nincs okunk elvetni Thomson és Kitto véleményét, akik kétfajta civilizáció, egy női és egy férfi civilizáció ütközését feltételezik. Archeológiai, nyelvi és mitológiai bizonyítékok, beleértve a női istenségek létezését és azoknak férfi istenekkel való felváltását (ez a tárgya az *Oreszteia* harmadik darabjának az *Eumeniszeknek*) támasztják alá ezt a nézetet. Kitto szerint az olimposzi istenek erőszakos házasságkötésekkel igázták le a helyi istennőket és ezzel a házassági köteléket tették a legfontosabb társadalmi viszonyná, egyben a családstruktúra alapjává, felváltva vele az anya-gyermek vagy méginkább a családfő-anya és gyermekei meghatározó kettősségét. A leszármazást ezután férfiágon tartották nyilván és ez döntő momentum Oresztész bűnösségének vagy ártatlanságának megítélésében. Oresztész perében mondott védőbeszédében Apollón mutat rá, hogy ha Klütaimésztra, a férjgyilkos asszony büntetlen marad, Zeusz és Héra megszentelt házasságát becsutelenítik meg és megrendül a házasság központi helyzete a társadalmi viszonyok hierarchiájában.

A két kultúra szembenállása az akháj beszivárgás eredményeként hosszú ideig, sok száz évig tartott az Égei-tenger övezetében, és különösen éles volt i.e. 1300 és i.e. 1100 között. A nemek háborúja, vagy talán inkább a két társadalmi forma kulturális küzdelme hosszúra nyúlt. Az én meggyőződésem szerint a matriarchátus a mezőgazdaság és a

bizonyos mesterségek, így a fazekasság és a szövés asszonyi monopóliumán alapult; a leglényegesebb a mezőgazdasági tevékenység kisajátítása.

A jelenség, amit neolitikus forradalomnak neveznek, azaz a mezőgazdaság alapvető gazdasági tevékenységgé válása, – általában úgy tartják – asszonyi vezetéssel ment végbe, a természetes munkamegosztás révén, amely a férfiakra a vadászás és halászás feladatát róttá, az asszonyokra pedig azt, hogy a településhelyeken gyermekeikkel maradjanak. Azzal a felismeréssel, hogy az elvetett mag sokszoros termést ad, az asszonyok ellenőrzése alá került a legbiztosabb élelemforrás. Az élelem, a mesterségek, a gyermekek: a jövő birtokában az asszonyok csoportjai központi helyet foglaltak el a társadalomban, ők hozták a törvényeket és női istenségeken – a Föld Istenanya Afrikában és Görögországban egyaránt létezett – valamint azok közvetítőin, a Fúriákon (Erínuszok) keresztül érvényesítették őket. A férfiak a település környékén tevékenykedtek, feladatuk a fajfenntartás, valamint a vadász- és harci zsákmányszerzés volt.

Egy ilyenfajta társadalom végtelenül kiszolgáltatott: léte attól függ, hogy van-e elegendő tér, kedvező-e az időjárás az igen primitív eszközökkel megtermelt élelem kellő mennyiségének előállítására, nem túl nagy-e a népesség és van-e fenyegető ellenség a közelben.

Amennyiben az akhájok ismerték az ekét, vagy a találmány letelepedésük során jutott el hozzájuk keletről vagy Egyiptomból, ez valószínűsíteni, hogy egycsapásra a férfiak uralma alá került a mezőgazdaság. Amint a puszkapor felfedezése elavulttá tette a középkori várakat a harci védelemben, az ökrökkel vagy akár lovakkal vontatott eke kezelése lehetetlen volt az asszonyok számára. Egy asszony, egyik gyermekével a hátán a másikkal a derekán, a többivel körülötte, meg tudja művelni a földet kapával vagy ásóbottal, ahogy ezt Ázsia vagy Afrika egyes vidékein az asszonyok ma is teszik, de képtelen ilyen körülmények között egy fogatot kezelni, ehhez több erő és több figyelem szükséges. A bronzkorban a szántás szent férfifoglalkozásnak számított, – mind a hellén, mind pedig az észak-európai „hősi” társadalmakban. Kőbe véssett képek, „Helleristngner”-ek Skandináviában a szántás szertartását végző férfit néha szent napszimbólumokkal mindig ithifallikusan és kardot viselve ábrázolják. Az akhájok, a királyt is beleértve, mind tudtak szántani. Agamemnon, a Népek Királya azzal dicsekszik az *Iliászban*, hogy tud olyan egyenes barázdát húzni, mint bárki emberfia; Odüsszeuszt pedig az eke szarva mellől szólítják háborúba. A drámák csak úgy értelmezhetők, ha Klütaimésztrát a (lassan) legyőzött matriarchátus erkölcsi elkötelezettjének tekintjük, aki az igazságért saját kultúrája normáinak megfelelően cselekszik, és nem pedig bűnözőnek vagy lelkileg torzultnak. Lényegében meggyőzi a kórust az igazáról, mind Agamemnon halálát, mind pedig a város feletti uralmát tekintve, amikor kifejti, hogy Agamemnon, akit igazságosan sújtott a büntetés, nem kaphatja meg a szokásos temetési szertartást. Figyelemre méltó, hogy az Erinnyszek nem támadnak Klütaimésztrára a gyilkosság miatt. Oresztész ezért szemrehányást is tesz nekik a büntérgyaláson és meg is kapja a kielégítő választ; (*Eumeniszek*, II. 605):

„A férfival, kit ölt, nem volt a vére egy.”

Sőt, nem értesülünk arról sem, hogy Agamemnon üldözték volna leánya feláldozásáért. Iphigeneia *feltétlenül* vérrokona a királynak a mi leszármazási rendszerünk szerint és a csak apai ágon való származtatás szerint is, amelynek szellemében Oresztészt felmentik anyja meggyilkolásának vádjá alól, de nem az Erinnyszek szerint, akik az anyai ágon

való leszármazás szelleméhez híven vannak el. Az anyajogú társadalom rendszerében a fiú anyjának gyermeke, apja egy másik nemzetséghez tartozik, és a házassággal nem válik tagjává felesége és gyermekei családjának („férj”, „feleség”, „házasság” ismeretlen fogalmak számukra) – örökre idegen marad, megölhetik és ölhet, anélkül, hogy magára vonná az Erinnyeszek haragját, akik csakis a rokoni vér ontását bosszulják meg. (Az ilyen gyilkosságok azonban véres viszályokba torkollnak). Az első darabban Klütaimésztrát látjuk igazolva és a törzsi társadalom törvényei érvényesülnek, ha brutálisan is, de igazságosan, – nehéz nem gondolnunk arra, hogy a matriarchátus számos eleme fellelhető a szóban forgó közösségben.

A második darab, az *Áldozatvivők* a következő generáció sorsában követi a viszály továbbélését, amikor is megéri a bosszú Agamemnon meggyilkolásáért. A kocka fordul: Klütaimésztra, aki a harmadik csapással „boráldozatot” mutatott be az isteneknek, most kénytelen valódi bort küldeni áldozatul Agamemnon sírjához, hogy kiengesztelje a halott szellemét. Lánya, Elektra és a palota szolgálólányai hozzák a Klütaimésztra, „az istentelen asszony” felajánlotta áldozatot.

Oresztész és Elektra egyaránt kételyekkel küzd: van-e joguk megölni anyjukat, hiszen Zeusz védelmezi a szülőket. Oresztész ismételten támogatásért folyamodik az alvilág istennőihez, a születés és halál istenasszonyaihoz, akik egyben az Erinnyeszek urai is (*Áldozatvivők* II. 407):

„Nézzetek, jaj ti lent uralkodók.”

majd újra apjukhoz szólnak:

„S mily szóra lelhet ajkunk? Mondjam el,
mi az, amit anyánk reánk zúdít, a kín?”

Felsorolják a király férfiúi és férfi méltóságán esett sérelmeit:

Elektra: „Jaj, kegyetlen, bős anyánk
mindent-merő te, mint temettél bőszen el
város-gyász nélkül királyt,
a gyászos ének nélkül a
férjed miként is merted temetni!”

Oresztész: „Gyalázatunkat beszélted el, jaj:
gyalázatért, mit apámra ontott,
bűnhődik ő: istenek,
s az én kezem büntetik;
öljem meg őt, és úgy vesszek én is.”

Nyilvánvalóan nem érzik, hogy fohászaik meghallgatásra találnának; mégis folytatják, emlékeztetve atyjukat arra, hogy megőrzik a halott nevét és hírét, megbecsülést és áldozatot ígérve neki (Elektra gazdag italáldozatot ajánl fel eljegyzési lakomájáról).

Oresztész most rászánja magát a cselekvésre, Klütaimésztra álmát magyarázza, amely szerint a királyné kígyót szült, és az nekitámadt. Elektra és Püladész kíséretében Oresztész elhagyja a színt. Elektrát nem látjuk többet. A kórus asszonyok büntetteiről mesél a közönségnek. Mindez, gondolhatnánk, egy-egy csata a nemek háborújában két kultúra határmezsgyéjén, de a kórus meg is indokolja a nők alárendelésének szükség-

szerűségét: (II. 637): „Nem tisztelik, mert az Isten gyűlöli.” Komoly erőfeszítés ez a közönség rokonszenvének megnyerésére, felkészítés az egyébként elviselhetetlen szörnyűségre, arra, hogy Oresztész megöli anyját. Oresztész maga is visszaretten, Püladésznek kell bátorítania, aki Apollon fenyegetésére emlékezteti barátját. A gyilkosságot Oresztész a színen kívül hajtja végre és visszatérően felmutatja a kórusnak a véres hálót, amelyben apját ölték meg. A kórus a legjobb fiúként ünnepli, de a bosszúálló Erinnyeszek, akiket hiába próbált támogatónak megnyerni, csak számára láthatóan, rettegéssel sújtják és a rémület kiáltásával űzik ki a színpadról.

Iphigeneia végképp eltűnt az érvelésből, az ő halála egyáltalán nem játszik szerepet a viszályban, itt már az apajogú társadalom logikája az úr.

A harmadik darab, az *Eumeniszek* a vérbosszú helyett a pártatlan Törvényszék felállításának szükségessége mellett érvel és az anyai leszármazási vonal helyett az apajogon való származtatást ismeri el.

A Város stabilitása úgy kívánta, hogy a vérbosszú helyébe az alkotmányos hatalom személytelen büntető ereje lépjen, mely az athéniek esetében a Gyilkosságok Törvényszéke volt.

Az apajogú szervezetben élő akhájok kétségtelenül számontartották a rokonsági hovatartozásukat, gazdálkodásuk alapja azonban a családfők és a hozzájuk tartozó harcosok kézi gazdálkodása volt. Azok a nemzetségek, melyek a drámákban, úgy tűnik, teljes feledésre ítéltettek, matriarchátusi, esetleg közös földművelést folytató csoportok voltak, női istenségeikkel, és ekkorra már visszavonhatatlanul elavultak az erőszakosabb és (el kell ismernünk) produktívabb férfi kultúrákkal szemben.

Fontos állomás volt ez a görög társadalom kialakulásában: a két kultúra egymásba olvadásának folyamatában, hiszen mindegyikben más nem volt az uralkodó és az értékek konfliktusát a házasságok sem tudták feloldani.

Athéna 12 athéni polgárt kér fel ítélelhozatalra Oresztész ügyében, akiknek szavazata halált vagy felmentést jelent. Ő maga Oresztész mellett teszi le a sors-kövecskét. Határozatát az apai ágú leszármazás elismerésével indokolja (*Eumeniszek*, II 734–40).

Athéna:

„Enyém a tisztség legvégsőként döntenem,
s Oresztészért teszem le én is sors-kövem:
mert engem asszony nem szült, nekem nincs anyám;
férfit dicsérek – bárha férjhez nem megyek –
egész szívemmel, mert csak apámé vagyok.
S bizony nem gondom így oly asszony végzete,
ki férjét, háza gazdáját gyilkolta le.”

Athéna, a Város istenasszonya még őrzi a házasság elutasításának matriarchális vonását, de minden másban a férfi felsőbbrendűségét ismeri el. A kulturális diplomáciának mesteri fogása ez; az intézményrendszer változásában rendkívül fontos, hogy a legyőzöttek egyik vezetője kész elfogadni az új hatalmat.

Aiszkhülosz az i.e. V.sz.-ban írta a trilógiát, cselekményét azonban 800 évvel előbbre, a trójai háború idejére helyezte – ez a korszak egyben az akháj beszivárgás és a kultúrák ütközésének döntő periódusa is. Furcsának tűnhet, hogy a nemek harca és az asszonyok legyőztetése olyannyira élő probléma volt még Aiszkhülosz korában is, hogy minden idők egyik legnagyobb drámaírója és egyik legnagyobb közönsége számára drámai

csomópontot jelenthetett. Erre csak az a válasz adható, hogy az intézményesített normák fennállása hosszú ideig tart, és mint Thomson kimutatja, a XVIII. században a női dominancia bizonyos vonatkozásokban még, vagy ismét, él a területen; 2300 évvel azután, hogy Aiszkhülosz megírta műveit és 3100 évvel azt követően, hogy az akhájok megjelentek a matriarchátus égei övezetében.

A matriarchátusi intézmények és magatartásformák – amennyiben a drámákban erről van szó – maradátságát, mely olyan erős volt, hogy Aiszkhülosz minden tehetségét az ellenük való harc szolgálatába állította, az a tény magyarázza, hogy a nemek értékmegosztásán alapuló kulturális konfliktusban nincs mód a legyőzöttek végleges felszámolására. Még ha a nőket alapvetően gonosznak és csak alárendelt helyzetet érdemlőnek ábrázolják is, létezniük kell, a népesség felét jelentik a társadalom fennállása szempontjából, nélkülözhetetlenek és egyeduralkodók a gyermekgondozásban. Patriarchális harcos társadalmak, beleértve a brit uralkodó osztályt is, a fiúgyermeket, mihelyt lehetséges, elszakítják anyjuktól és férfi fennhatóság alatt nevelik őket, de a népesség fele matriarchátusi eszméktől fertőzött, potenciálisan más véleményen levő és a lázadástól, Athéna szerint, a Szent Meggyőzés erejével kell visszatartani. Mindenesetre különös jelenség, hogy éppen azokon a területeken, ahol az asszonyok rituálisan a leginkább elnyomottak – a Földközi-tenger térségében és Afrikában –, egy korábbi női uralomban gyökerező hagyomány elemei is fellelhetők.

(Fordította: Izsák Julianna)

Joan Rockwell: Fact in fiction. The use of literature in the systematic study of society. London, 1974, Routledge and Kegan Paul. X, 211 (142–171).

BIBLIOGRÁFIA

- Briffault, Robert:* The Mothers. A Study of the origins of sentiments and institutions, W. A. Allen, London, 1927.
- Kitto, H. D. D.:* The Greeks, Penguin, Harmondsworth, 1967.
- Magus, Branka:* Theories of women's liberation. In: *New Left Review*, 66, március–április, 1971.
- Ranulf, Svend:* The Jealousy of the Gods and Criminal Law at Athens, Gyldendal, Copenhagen, 1936.
- Thomson, George:* Aeschylus and Athens: a study in the social origins of drama, Lawrence and Wishart, London, 1941; The Pre-historic Aegean, Lawrence and Wishart, London, 1948.
- Vellacott, Philip:* Introduction, The Oresteian Trilogy (Aeschylus), Penguin, Harmondsworth, 1956.
- Weber, Max:* Max Weber on the Methodology of the Social Sciences, trans. and ed. by E. Shils and H. A. Finch, Free Press, Chicago, 1949.

ANNA SEGHERS: A HETEDIK KERESZT C. REGÉNYÉNEK ELEMZÉSE

A regény jelenetei és világa

Az olvasó jelenet-komplexumokkal és epikai leírások egymásutánjával találkozik. Ezek szintetizálásával kell fokozatosan felépítenie az ábrázolt események, szereplők és kapcsolatok egészét. A regény szövege lehetővé teszi, hogy a feldolgozás folyamán nagyobb, viszonylag önálló komplexumokat hozzunk létre. Az egész regénykonstrukciót tekintve nem mondatokkal, hanem átfogó jellegű integrált jelentésegységekkel, szereplők, színhelyek, szituációk jellemző összefüggéseivel, a cselekmények és a konstellációk komplex sémáival, valamint világnézeti probléma-felvetésekkel stb. van dolgunk. A szöveg által ábrázoltak így módon magától a szövegtől önállósulnak bizonyos fokig. Ezáltal az olvasó képes lesz a szereplő cselekvését vagy sajátosságait reprodukálni anélkül, hogy részleteiben visszanézne magára a szövegre. A szövegtől való önállósulás így relatív. Ez megmutatkozik abban, hogy egyrészt bizonyos kifejezések az egész szövegen végig ismétlődnek és felismerhetőségük révén a szöveg szimbolikus dimenzióit segítenek megalapozni (például olyan kifejezések, amelyek a „mindennapi élet”-re és a „vadon”-ra vonatkoznak), másrészt pedig néhány találó mondat (különösen elbeszélő jellegű mondatok) emlékezetünkben rögzítődik és az egész feldolgozási folyamatba beépül. Mindenekelőtt a jelenetek és leírások összefüggése, a bennük elszórtan egyéb jelenetekre történő utalások és általuk hordozott távlati információk segítik az olvasót abban, hogy a világról alkotott ismereteinek felhasználásával felépítse a regény „világát”. Ez éppoly kevésbé egyszerű folyamat, mint egy mondatnak a megértése, vagy mondatok sorok ábrázolási funkciójának a teljesítése.

A regény szövege nem töretlen folyamatosság. *A hetedik kereszt* című könyv, amely hét antifasisztának a koncentrációs táborból való menekülését, valamint azoknak az embereknek a sorsát mutatja be, akikkel ők kapcsolatba kerültek, – hét fejezetre tagolódik, amelyek ugyanakkor hét nap lefolyását kísérik végig. Ezek a fejezetek orientációs segítségül szolgálnak az olvasónak, hogy az önmagában viszonylag lezárt kisebb összefüggéseket gyorsabban és rendezetten fogja fel. Ez érvényes a fejezeteken belül jelölt egységekre is. A jelenetkomplexumok változó szereplőkkel, színhelyekkel, időbeliségekkel kapcsolódnak egymáshoz, haladnak egymással párhuzamosan, kiegészítik, vagy motiválják egymást. Csak ezeknek a nem folyamatosan bemutatott részeknek az egybefogásából alakul ki a magunkba fogadásuk során a regény „világa”, cselekményeinek, szereplőinek szintetikus komplexuma. Ez a kompozíció azt eredményezi, hogy az egész többnek hat mint a részletek összegzése.

Az a módszer, ahogyan bennünket a recepció során a kompozíció vezet, természetesen nem minden regény esetében azonos. Olyan regények mellett, amelyek egyes

szereplők és azok fejlődése köré épülnek, állnak olyanok, amelyek a szereplők egy csoportjának, például egy családnak a történetét ábrázolják; vannak olyan regények, amelyek egy meghatározott társadalmi valóságszférát járnak be, míg mások egy adott eseményre koncentrálnak; s végül olyan regények, amelyek a cselekményüket időbeni egymásutániségben mutatják be, ellentétben olyanokkal, amelyek visszapillantásokkal és egyidejűségekkel dolgoznak stb.

A hetedik keresztben megtalálható különlegességeket és az ebből származó és a recepcióra vonatkozó követelményeket az egyik fejezet elemzésével vizsgáljuk majd meg. Mivel mindegyik fejezet egyformán épül fel, általános módszereket állapíthatunk meg egyetlen nap ábrázolása alapján is. Szolgáljon például az első fejezet: ez egy jelöletlen résszel kezdődik, majd nyolc római számmal megjelölt szakasz következik, amelyekben azonban a vonatkozási pont, az az irodalmi alak, amelyhez az ábrázolás kötődik, részben változik. Az ebből adódó részzszakaszokat az alábbi felsorolásban arab számokkal jelöljük:

- 0 Az elbeszélő emlékeztetése a koncentrációs tábornak egy bizalmat keltő pillanata.
- I, 1 Franz Marnet elutazik rokonai tanyájáról.
- I, 2 Rajnai táj és annak története.
- II Franz találkozik Anton Greinerrel, megtudja, hogy „valami” történt; Griesheimbe érkezik; feltűnik neki egy lány; délelőtt a gyárban dolgozik; megtudja Holzklötzchentől, hogy a koncentrációs táborban történt „valami”; az ebédszünetben kitudódik Holzklötzchen letartóztatása; Franz találkozik ismét Greinerrel és megtudja, hogy a rabok egy csoportja elmenekült.
- III Georg Heißler első pillanatai a hét rab szökése után; Beutler elfogatása.
- IV, 1 Fahrenberg, a koncentrációs tábor parancsnoka tudomást szerez a szökésről.
- IV, 2 Bunsen, SS tiszt, kiadja az első parancsokat.
- IV, 3 Fahrenberg intézkedik a szökevények kézrekerítéséről; Beutler beszállítása; Overkamp és Fischer bűnügyi felügyelő megérkezése.
- V, 1 Kód száll Westhofen falu fölé.
- V, 2 Georg további menekülése: Találkozás Zimthütchennel, Schublädchennel és a gyerekekkel; A Darréiskola falának az átugrásánál megsérül a keze; Fritz Helwig zakóját magával viszi; gyaloglás Buchenauba; röviddel ebéd után a bűvőhelyen.
- V, 3 Franz ebéd közben (Emlékezés a II. szakasz végére).
- V, 4 Ernst, a juhász és Sophie Mangold ebédelnek.
- V, 5 Az ebédszünetben Helwig észreveszi a zakó eltűnését; a bűnügyi rendőrség kihallgatja; beszélgetés a kertésszel.
- VI, 1 Georg a buchenaui bűvőhelyen; az asszonyok beszélgetése, miközben ruhát teregetnek; a szökevények keresése, Pelzer elfogatása.
- VI, 2 Egy órával később Helwig felfedezi, hogy Georg elvitt egy gépalkatrészt; tudomást szerez Pelzer beszállításáról.
- VI, 3 Pelzer beszállítása; Overkamp és Fischer kihallgatják Pelzert.
- VII, 1 Georg a barázdában; autóutazás; tartózkodás Oppenheimben; további útja és igazoltatás, Georgot kiszállásra kényszerítik; gyaloglás Mainzba; villamosutazás; járkálás a városban; menedék a dómba.
- VII, 2 Ernst behajtja a juhokat.

VII, 3 Vacsora Franz-cal a Marnet családnál.

VII, 4 Hermann fogadja Franz látogatását.

VIII Éjjel Franz ébren fekszik és Georggal töltött korábbi közös életükre gondol.

Ezt az elbeszélési módot összességében a jelenetek ábrázolása szabja meg, amint ezt az I, 1 példája mutatja. Ennek az irodalmi elbeszélésnek másik fő eljárási módszere, az epikus leírás, amelyet a I, 2 vagy VIII. fejezetek részei jelenítenek meg, mindig alárendelt jelentőségű. A jelenetek egymásutánja nem mindig követi az egész cselekmény időbeni egymásutánját. Egy későbbi időben játszódó jelenettel gyakran nem később találkozunk, hanem azonos időben, vagy az ábrázolt összecslekményen belül egy már korábbi eseményre vezet vissza. A következő jelenetekben egy szereplőnek vagy a szereplők egy csoportjának korábban megszakított ábrázolását később folytatja. Ez a folyamat mindig a soron következőre irányítja figyelmünket és ugyanakkor az egy időben történők teljes szélességére, a folyamatos történet egészére; s ennek során sokat ad vissza abból, ami a mindenkor kiragadott részek előtt vagy azokat követően történik. Egyéni életfolyamatokat és az egyének között elágazó, szövevényes kapcsolatokat ábrázol. Egészet ad a részek közvetítésével. Három egymással összekapcsolt kompozíciós elv válik felismerhetővé: először is a jelenetek komplexumait viszonylag rövid idejű állandó megszakítások jellemzik; az egy alak vagy alakcsoport körüli történet részletekben közvetíti (Portionsprinzip). Másodszor: az egyes területeken egyetlen szereplő, vagy szereplőcsoport körüli történet ábrázolásának állandó, az időfolyamatot követő újrafelvétele egy előrevivő cselekményfolyamatot hoz létre (Strangprinzip). Harmadszor: az olyan jelenetek egymásutánja, amelyek egyidejűleg, vagy már előzőleg leírásra kerültek, a narratív cselekmény komplikálásához, megnehezítéséhez vezet: nem minden, ami a szövegben később kerül leírásra, történik csakugyan később, mint a már korábban leírtak. Ez a fajta mód széles és sokrétű világ érzetét kelti minden ábrázolt pillanatban (Simultaneitátsprinzip).

Ez a szerkesztési mód a recepciós képzetek egész sorát teremti meg, amelyek most már nem közvetlenül a szövegben, hanem jelenetkomplexumok egymás közötti viszonyán alapulnak. Feldolgozó tudatunk befogadásának a folyamatossága mindhárom ábrázolási módon történik: sokirányú vonatkozásokat kell feldolgozni, hierarchiakat felfogni, az egész felépítési tervet rekonstruálni. Ez a feldolgozás ezáltal többszörösen rétegződik és többirányú. Figyeljük meg a fent említett elveket és azok összehatását pontosabban:

1. A regény világát részleteiben tudjuk megragadni, ahogyan azt a jelenetesemények egymásutánjai nyújtják. Ezek a jelenetek többnyire közvetlen személyes átvezetők nélkül sorakoznak egymáshoz, és ezért viszonylag önállóak. A recepciót arra indítja, sőt kényszeríti, hogy a kompozíció tervét rekonstruáljuk, és pedig a cselekményfolyamat hosszanti vonalában és az ábrázolt csoport kapcsolatának a keresztvonalában. Az ilyen eljárás nélkül az olvasó csak egy összefüggéstelen jelenetsomóval állna szemben. Ennél a rekonstrukciónál – az egyes jelenetek felépítéséhez hasonlóan – esetenként hosszú szakaszok, avagy helyek adódnak, amelyeket ez az ábrázolás nem határoz meg. Mindenesetre tévedés volna azt hinni, hogy az olvasó fantáziadús „konkretizáció” formájában kitölti ezeket a bizonytalanságokat és a lyukakat. Ez az ábrázolás – másfajta ábrázolási módokhoz viszonyítva – nem tartalmaz sötét, tisztázatlan helyeket, azaz elhagyott meghatározásokat, amelyekre a megértéshez mindenképp szükségünk van. Ez még inkább „tökéletes”, ha a teljes pars-pro-toto elvet elfogadjuk. Részek állhatnak az egész helyett, mert az ábrázolás egyre csak

a külvilág azon modelljeihez szól, amelyek a befogadó rendelkezésére állnak, ilyen rövidítéseket is magukban foglalnak, és az olvasó irodalmi képességeit mozgósítják, amelyekhez a különböző típusú rövidített eljárásokkal való operálás is hozzátartozik. Teljesen tökéletes „konkretizáció” nem jön létre, hanem rövidítésekkel, utalásokkal, esetekkel operáló gondolkodás. A résznyelv így végső soron egy technikai eljárás, egy sokoldalú világ hosszanti és kereszt irányban történő felfogása, annak koncentrált ábrázolása és egy rövidített-koncentrált feldolgozásban való élénk tárása.

A kompozíciós terv rekonstruálása az ábrázolás szereplőinek a világot mint különböző szférák világát kívánja felfogni, amelyeket bár történelmi szituáció, személytelen beszélgetések formája, a menekülés központi eseménye összeköt, mégis egymás mellett viszonylag önálló és egymással párhuzamosan haladnak. Az olvasót ezáltal különböző szociális és politikai csoportosulások, különféle táji kötődések összefüggésében vezetik be. Sosem egyetlen szereplőt kell követnie, hanem a szereplők egész csoportját. Ezek a tevékenységi szférák a következő pontok körül jelennek meg: Georg (szökése miatti izoláltsága következtében találkozásai futólagosak, véletlenszerűek), Franz, (különféle életviszonyok többfajta összefonódásában nyeri el jellemzését; jelenlegi viszonya a faluhoz, a gyárhoz, az illegális munkához, Georghoz és másokhoz fűződő korábbi kapcsolatai a különböző szférák közötti közvetítővé avatják, amelyek nélküle nem kapcsolódhatnának egymáshoz.); Schmiedtheim falu (A Marnet-ekkel, Mangold-okkal, Ernst juhásszal); az illegális munka (Hermann); Helwig; a koncentrációs tábor emberei (Fahrenkamp embereivel, Overkamp és Fischer nyomozó parancsnokok); a foglyok kollektívája. A regény folyamán ezek a szférák további alakokkal gazdagodnak (Georg alakjai húsz fölénőnek); új szférákkal egészülnek ki (a Mettenheim, Heißler, Wallau családok stb.).

A befogadó a folyamatmegszakításokon kívül a történetet a szereplők együttesének a vonulatán keresztül is felfoghatja. Ezt megkönnyíti a jelenetek viszonylagos rövidege, és elősegíti azáltal, hogy minden jelenet a döntő területen Georg és Franz körül bizonyos elvárásokat ébreszt az olvasóban a folytatást illetően, de azokat nem elégíti ki, s így a kompozíció sokkal inkább késlelteti a feszültségek feloldását. A I, I 1, 2, II-vel jelölt szakaszok például késleltető momentumok egymásutánjait alkotják. A 0-val jelzett kezdő szakaszban az olvasóban felkeltett várakozást a menekülés történetével kapcsolatban az I, 1-ben nem elégíti ki a regényíró; az I, 1-ben ébresztett érdeklődést Franz iránt az I, 2 alfejezetben más irányba tereli; a II. rész a figyelmet újra a szökésre irányítja, amelyről aztán a III.-ban hallunk, de csak az első pillanatokra szorítkozva. Eközben az ábrázolt események absztrakt lefolyási modelljeire asszociálunk, például a „menekülés belső lefolyás-modelljére”. Amíg a történet nem éri el az eredményességet, vagy megghiúsulást, a fokát, mindig befejezetlennek érezzük, és várjuk a folytatását. Az elbeszélés ezzel a történet végére irányítja a figyelmet.

Az így felkeltett feszültség mindenekelőtt Georg történetére vonatkozik. Az olvasót egyre csak az a kérdés foglalkoztatja, hogyan jut ki észrevétlenül a veszélyes bonyodalmakból, hogy barátokkal vagy ellenségekkel találkozik-e, és így tovább. Ez a szerkesztés mindenképpen olyan olvasásra ösztönöz, amelyet az események külső történéseinek az izgalma visz előre. Mindenesetre ha az író ennél maradna, akkor kizárólag a történet szórakoztató jellege dominálna és ezzel a sokirányú összefüggésnek csak egyetlen aspektusa, és nem is a legfontosabbja érvényesülne. Regényünk felépítése kétféle módon számol ilyesfajta olvasói magatartással. Elősegíti azt, miközben feszültséget teremt és ezáltal

egészen egyszerű kapcsolatot teremt a könyv komplikált világához. Majd kikényszeríti azonban az olvasóból annak a magatartásnak a meghaladását, amely kizárólag a külső események feszültségére irányul. A figyelmet a folyamatok mikéntjének pontos megfigyelésére és azok értelmére irányítja. Ez a forma megtöri a csak külsődlegességre irányuló receptivitást és a befogadás nagyobb teljességét teszi lehetővé.

2. Az idősíkok nem utolsó sorban éppen ezt a funkciót töltik be. Azt az egymásután, amelyben az olvasót a jelenet-komplexumokban leírt eseményekkel megadott kereteken és vonulatokon belül megismerteti, a történet időrendisége – megszakításokkal – követi. Nem áll ez azonban a jelenet-komplexumok egymásutánjának összességére. A jelenetek közötti három átvezetés az egész ábrázolt idejének a korábbi pillanataira vezet vissza (III, VI, 3 VII, 2); az ábrázolt pillanatok közül néhány azonos időben játszódik, (például I, 2 II, III, IV); s egy esetben egy már ábrázolt jelenetre történik utalás (V, 3). A jelenetekben belül (különösen a III. és VIII.-ban) leíró jellegű visszakapcsolásokat találunk már ábrázolt cselekmények kezdete előtti időkre: ez itt az ábrázolás olyan elve, miszerint fontos szereplők tevékenységének az előtörténetét ismerheti meg az olvasó. Emellett ez az ábrázolás arra törekszik, hogy az olvasó áttekintését biztosítsa, amennyiben – olyan formák segítségével, amelyek utolsó jelekké válnak – a napszak idejéről szolgáltató adatokat („röviddel, ebéd után volt”, „még este előtt”), vagy az ábrázolt témán belüli időviszonyokról tudósít („egy órával később”, „éppen”, „miközben”, „ebben a pillanatban”). Az idősíkok a regény recepciójában állandó szerteágazó megszakításokra és újrazakadásokra kényszerítenek. Mivel azonban ugyanakkor a feszültség a történés folytatására irányul, egy sajátos többdimenzionalitás keletkezik a regény befogadásának a folyamatában. Ebben a befogadásban mindenkor a regényvilág azon terének a feldolgozása dominál, amelyet az éppen előttünk levő szöveg közvetít. Azonban többé-kevésbé kísérő hangulatba változtatva és feszültségként megőrizve az a tudat is elkíséri, hogy mindez egyidőben történik. Folyamatosan olvasunk tovább és készenlétben kapjuk a már olvasottat. Megismerjük a világot mint a szereplők világát, de mégis többet tudunk mint azok, többet mint Franz vagy Georg, akik semmit nem tudnak egymásról. A könyvön való lélegzetvétel nélküli végigszálgulást ez lefékezi, sőt lehetetlenné teszi; a szerző itt disztanciára törekszik és el is éri. A figyelmet Georg Heißler megmentésének a módjára irányítja és nem általában a megmenekülésre. Ilyen disztancia-teremtéshez alkalmas eszköz az egyik szökevény sikeres megmenekülésének bejelentése már a cselekmény megkezdése előtt. Mielőtt az I, 1 részben a központi cselekmény elkezdődne, a 0-val jelzett egységben az olvasó már megkapja a történés rövid összességét: így az író a figyelmet az elbeszélés értelmére irányítja. S ezzel elérkeztünk a regény idősíkjának további dimenzióihoz.

A 0-val jelölt rész a könyv végén elhelyezkedő jelenet-komplexummal egyfajta keretcselekményt képez. Ebben olyan folyamatokat ábrázol az író, amelyek a szökés eseményei után játszódnak, és pedig egy olyan helyzetből, amely ismét csak a keretcselekmény előzményeiben ágyazott. A 0-val jelölt rész a következő mondatokkal kezdődik: „Talán még soha nem vágtak ki országunkban olyan érdekes fákat, mint azt a hét platánt a III számú barakk végén. A fák koronáját már korábban megnyesték, és pedig olyan alkalomból, amelyről majd később értesülünk.” Pár sorral alább így folytatódik: „Először fűtöttek be ezen az estén a barakkunkba is. . . . Ma már nem vagyok olyan biztos abban, hogy az a pár hasáb fa, amivel a vaskályhánkat megtölték, ebből az aprófából került ki.

Annak idején azonban mindnyájan meg voltunk erről győződve.” A fejezet végén a következő mondatokat olvashatjuk: „Mindezt annak idején még nem tudtuk. Később annyi minden történt, hogy semminek nem lehetett már pontosan utánajárni. Bár azt hittük, hogy az ember már többet nem volna képes elviselni, mint amennyit elviseltünk. A falakon kívül azonban kiderült, hogy mi mindent kellett még megélni.” – A regényben három idősík válik külön: a szökés hét napjának az ideje; a keretcselekmény, amely a sikeres szökés napjához kötődik; az elbeszélőnek sokkal ezutánra helyezett ideje. A cselekmény és a keret idősíkjai után olyan mából kiindulva kerül sor az elbeszélésre, amelyhez viszonyítva minden ábrázolt dolog egy múltbelinek minősül. Ezzel olyan elbeszélő lép előtérbe, akinek megvan a maga ideje és helye, és innen beszél, ha alakot ölt és döntéseit közli. A beszélő saját idejét választja vonatkozási pontul; s ebben az elbeszélő időben a „később” fogalma is létezik. Később ugyanis, a további elbeszélés folyamán az olvasó a történet többi részletét is megtudhatja. Ezzel az elbeszélés ideje az olvasó idejévé válik és az olvasóra vonatkozik. Mielőtt az önállóan történő cselekvés ábrázolása megjelenik, az író rámutat arra, hogy olyan történetről mesél, amelynek a feldolgozása bizonyos időt igénybe fog venni, és hogy abból valami fontosat lehet megtudni.

A keretcselekmény és az elbeszélő időbeni távolságot teremt ezáltal, de mégis többről van szó mint a kronológiai ábrázolásról. A tudós olyan fölényt nyújtja, és olyan döntési síkról vezeti be, amely szinte önmagát közvetíti nekünk. Olyasvalaki szól hozzánk, aki ott volt, aki a foglyok kollektívájához tartozott, aki mindazt túlélte és további tapasztalatokat szerzett, és aki most a kollektíva nevében beszél. Nem a „mi” nevünkben beszél, hanem a „mi” reprezentánsunk. S itt világossá válik, hogy az elbeszélő mint a regény absztrakt alakja nem közvetlen mása a szerzőnek, (olyan tulajdonságokkal rendelkezik, amelyek az írónőnek nem sajátjai, hogy ugyanakkor a szerző és az elbeszélő egymásnak nem is idegenek: mindketten ugyanahhoz a kollektívához tartoznak. Két helyen – utalás a szerző munkaelvére: Anna Seghers beszámolókat használt fel regénye anyagául – az elbeszélő a más kollektívákhoz tartozók közléseire hivatkozik, akiket ugyanott idéz is: „Ilyen pillanatot”, mesélte két évvel később, „még életemben nem láttam.” És: „Később az egyikük azt mesélte erről a reggelről: „Ránk, foglyokra Wallus beszállítása körülbelül olyan hatással volt, mint Barcelona megdöntése vagy Franco Madridba történő bevonulása. . .” Egy kollektíva tapasztalatait közli, annak véleményeit képviseli, ha az elbeszélő informatív szándékkal, kommentálón, értékelően nyúl bele az ábrázolásba.

A *Hetedik* keresztben az elbeszélő előtérbe lépése azonban kivételt képez. Az I, I jelenetkomplexum elemzésénél rámutattunk arra, hogy nem mindig lehet eldönteni, hogy az elbeszélő véleményéről, vagy pedig az egyik szereplőhöz kötött ábrázolt részletről van-e szó. Ez az eljárás általános és itt tartalmi oldaláról is megmutatkozik. Az elbeszélés felépítési komponensei között ilyen lebegő állapot azért jöhet létre, mert az elbeszélő és a fő regényalakok világnézeti és ideológiai értékrendjei alapján véve megegyeznek. Az elbeszélő nem elválasztott lényeg az ábrázolástól, nem fölötte, vagy mellette áll, hanem a kollektíva fölött, amelyet ő képvisel, egybekapcsoltan a regény szereplőivel. Ez a kollektíva a saját döntéshozó képességében is bízik és nem engedi át a világot egy fetisizáló objektivitásnak. Itt a regény felépítésének a struktúráiról van szó, amelyek a szerzőnek a társadalomhoz való viszonyára is jellemzők, az elbeszélő-probléma egyik lehetséges

szocialista megoldásáról, a radikális szubjektivizáláson és az elbeszélő radikális eltüntetésén kívül.

3. A különleges idősíkok és az elbeszélő és ábrázolás különleges viszonya csak a vonatkozások általános megsokszorozódásának speciális esetei az ábrázoláson belül. Egy ilyen megsokszorozódást már a jelenetkomplexumok síkján is megfigyelhettünk: megismertetnek bennünket a tárgyi történnel, és ugyanakkor annak szubjektivitásával. A könyv világa nemcsak szereplőkből álló világként jelenik meg előttünk, hanem mint a szereplők világa is. Ez az elbeszélés második fő eljárására, az epikus leírásokra éppen úgy vonatkozik. Az utóbbi is szereplőkhöz kötött formában illeszkedik a regénybe. Georg és Franz közötti korábbi viszonyról, ahogyan ezt a VIII. rész közli, Franz szemszögéből értesülünk. Az egész felépítésében a szereplőkhöz kötött elv új minőséggel gazdagodik. Az egész nem az elbeszélő érzelmi, gondolati magatartásmódjának, s nem is az egyes figuráknak, hanem a figurák összességének a függvénye. A világ különböző szempontokból és nézőpontokból, mint a tapasztalható világ sokrétűsége jelenik meg. Csak a sokrétűségnek a feldolgozása adja aztán azt, amit a regény „világának” tekinthetünk.

A szubjektivitás szemüvege, amelyen keresztül a világot nézzük, oly sokszínű, mint a szereplők és a szférák. Hozzájuk tartoznak a fasiszták is. A szerző állásfoglalása egyáltalán nem vezet ahhoz, hogy ezeket a reprezentánsokat, akik ellen harcolunk, csak kívülről mutassa meg. Őket is – és épen ezáltal válik emberi értéktelenségük egyértelműen láthatóvá –, belülről formálja meg az író. Velük az antifasiszták világát állítja szembe, de nem mint minden különbség nélküli egységet. Georg Heißler világa nem azonos Franz Marnet világával. Heißler világát a menekülési szituáció határozza meg, olyan cselekedet vonul végig benne, amelyet mintegy álomban, egy holdkóros kényszerűségével jár végig, nagyon is erős érzelmek momentumaitól felváltva, egy szörnyen hideg vidékbe ágyazva, az abszolút hazátlanság világában. Bátran, félelemtől zaklatva vonul végig ezen a világon. Valósága olyan, amelyben az emberek mindennapi foglalatosságukat végzik; tiszta parkok, erdők, rendezett utcák valósága, amelyek azonban őt a teljes vadonba vezetik, amelyben ő csak állatként élhet az állatok között, amelyben hálók és csapdák leselkednek rá. Franz világa más. Olyan magatartás határozza meg ezt a világot, amely a legmindennapibb dolgokat kívánja az élettől, a mindennapi boldogságot, hogy örülni tudjon a füstnek, a gyümölcsnek, amelyet ugyanakkor az a „bizonyos más”, az igazság utáni vágy, a szabad munkáért való harc határoz meg. Lesi és várja a jelet, a képmutatás és megszokás maszkjai mögötti igazi arculat leleplezését, lélegzetvisszafojtva hallgatja a ki nem mondottat is, amely jelzi, hogy az „alapfolyamat” még tart.

A nézőpontok megváltozása – kettőre jelzésszerűen utaltunk – a regény olvasóját ebben a vonatkozásban is ismételt átkapcsolásra kényszeríti. A különböző néző- és álláspontok számára eközben vitává szélesednek és egymás fölé rétegződnek, amely a képek egy sajátos sokdimenziójú mélységet kölcsönöz. Szokásos magatartásunkban sosem dolgozunk ily gyorsan változó nézőponttal a világban. Miközben minket arra ösztönöz, hogy az egyébként nagyon szétszórtat összefogjuk, az átélés különös intenzitásában lesz részünk. A megragadott élet sokaságának a benyomása, amelyet nyerünk, nem utolsó sorban az ábrázolt egyéni magatartásmódok sokaságából és az ehhez tartozó világ mindenkor különös megvilágításából adódik.

Az olvasmány dinamizálja – ezt már a vers kapcsán bizonyítottuk – a mű statikus megőrző formáját. A feldolgozási folyamatban – az olvasó valóságélményének és

történelemismeretének megfelelően – a dinamizált szövegrészek segítségével az elképzelésnek és gondolkodásnak alávetett folyamatok és kapcsolatok rekonstruálására kerül sor. Eközben nem egyszerűen az egymás után következő mondatok „kapcsolata” jön létre, hanem komplexebb formák. A kompozíció – a folyamatos vonulat és az egyidejűség elvének együttes jelenléte – az olvasás minden pillanata számára lépcsőzetes háttérrel biztosít. Az ábrázolt dologról állandóan növekedő tudásunk és a vele együtt lebegő egyidejűség nem közvetlenül az éppen feldolgozott szövegtől függ. Egy szerteágazó, az egyszerű recepciós folyamatban talán nem tudatos, de szöveg és kompozíció meghatározta műveletek eredményeként jön létre az epikus megjelenítés – egy mondatokból és jelenetekből, jelenetekből és azok egymásutánjából fölépített ideális terület, a szereplőknek és akcióknak, a folyamatok és azok feltételeinek „második természete”. Ezeket eddig csak megközelítőn írtuk le. A jelenetek egymásutánja szövegének a feldolgozásában azok jelentőségét is megragadhatjuk. Az ennek során nyert interpretációs kiindulási pontok visszahatnak magára az ábrázolás szerkezetére: a sokirányú vonatkozások megértésének hangsúlya innen határozható meg.

(Fordította: Mádl Zsuzsa)

(*Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht.* Hrsg. M. Naumann. Berlin–Weimar, 1973. Aufbau Verlag, 583. 394–406).

AZ ÍRÓ ELLENVILÁGA

(Vaszilij Suksin „Harmadik kakasszóra” c. elbeszélésgyűjteményéről)

A kritikusok és az olvasók már több ízben fölfigyeltek Vaszilij Suksin szabálytalan hőseire, az általános viselkedési normákkal szöges ellentétben álló magatartásformáikra s az ebből adódó „kuriózumokra”. „Furcsa emberek”, „különcök”, „kelekótyák” – így nyilatkoznak magukról a suksini hősök, de így nevezi őket az író is. S nem véletlenül. Olyan tény ez, mellyel számolnunk kell s amellyel kapcsolatban nem maradhat el a kérdés sem: vajon kik ezek a „furcsa emberek”, honnan ez a szenvedélyes rokonszenv irántuk, és mit jelent az, hogy „furcsa ember”?

A *Vörös kányafa* c. film (és filmregény) egyik epizódjában a börtönből éppen szabaduló Jegor Prokugyin megérkezik jövődöbelijének, a vele addig „távkapcsolatban álló” Ljuba Bajkalovának és családjának házába. Ljuba szülei gyanakvóan fürkészik-vallatják a férfit. Ám Jegor csak rövid ideig képes magára erőltetni a könyvelő – Suksin szavával élve – „jámbor” modorát és magatartását. Menten felhagy a szerepjátszással, mihelyt belátja, hogy Ljuba apja rájött kilétére. Válaszul Jegor egyszeriben támadásba lendül, hirtelen valóságos vásári komédia tanúi leszünk: Jegor Prokugyin mókázni kezd, egyre-másra új és új álarcot ölt magára. E játék első jelenetében szavai a tolvaj-Jegor alakját mintázzák meg.

– Aztán hogy is történt az a . . . ahogy mondod . . . félreértés? Nem tetszett valakinek a pofája, aztán fejbe találtad? – kérdezte az öreg csak úgy odavetve.

Jegor a furfangos öregre nézett.

– Igen . . . – kezdte bizonytalanul. – Hétnek ott helyben elvágtuk a nyakát, de a nyolcadikra nem ügyeltünk . . . az megugrott. Így kerültünk . . .

Az öregasszony kiejtette a kezéből a fahasábot, és leült a lócára.

Az öregnek több esze volt, nem ijedt meg.

– Hétnek?

– Hétnek elmetesztettük a nyakát, a fejüket meg zsákba dugtuk, azzal elmentünk.

– Szentséges szent Isten! . . . – hányta magára a keresztet az öregasszony. – Fegyva . . .

– Csend legyen! – parancsolta az öreg. – Az egyik bolond összehord mindent, ami éppen az eszébe jut, a másik meg . . . Vigyázz a nyelvedre, te kutya! Itt idős emberek vannak.

– No, és maguk, idős emberek, hogy képzelik? Csak úgy hamarjában elkönyvelnek banditának? Megmondták: könyvelő vagyok, maguk meg valósággal a szemembe röhögnek. Hát . . . börtönből jöttem . . . No és, a börtönben talán csupa gyilkos ül?

Ám Jegor Prokugyin, amikor megérzi, hogy az idős kolhozparaszt, aki konokul csak titka felől faggatja, már-már rájön valóságos kilétére, leveti ezt az álcot, és nyomban új szerepjátásba kezd:

– Neked valami főnyomozónak kellene lenned, apám – mondta Jegor. – Nagyon jól megállnád a helyed.

Majd hirtelen, minden átmenet nélkül, felteszi a kérdést:

– Nem Kolcsaknál szolgáltál fiatal korodban? A fehérgárdista kémelhárításnál?

Az öreg sűrűn pislogott. Valahogy elvesztette a fejét. Hogy mitől – maga sem tudta. Fenyegető fordulatot vett a beszélgetés.

– Ezt honnan veszed? – szólalt meg. – Mit zagyválsz össze?

– Miért jöttél zavarba olyan hirtelen? Csak úgy kérdezősködöm . . . Na jó, másik kérdés: nem dézsmáltad meg a kalászkodat a kolhozföldeken a nehéz években?

Az öreg elképedt a váratlan fordulattól, csak hallgatott. Teljesen kiesett a pártfogó szerepéből, és nem tudta, mit válaszoljon ennek a pernehajderna. Persze, Jegor szándékosan irányította úgy a „vallatást”, hogy a másikat megzavarja, és ne adjon neki időt, hogy összeszedhesse magát. Volt alkalma megismerni a szakma mestereit.

– Látod, nehezedre esik a válasz – folytatta Jegor . . .

Itt újabb váltás következik:

– No jó . . . Akkor egy kicsit másképp tesszük fel a kérdést, amúgy családiasan: gyakran felszólalunk az értekezleteken?

– Mit csinálsz itt magadból bohócot? – tört ki végül is az öreg. Már-már egészen dühbe gurult. Készült, hogy dühösen és alaposan odamondogasson. Jegor azonban ruganyosan felpattant, fejébe csapta az ellenzős sapkáját, és elkezdett fel-alá járkálni a szobában.

– Nééztek csak, milyen pompásan berendezkedtünk! – szónokolta, s közben egy-egy éles pillantást vetett a mozdulatlanul ülő öregre. – Az ország villamos áramot termel, mozdonyokat, millió tonnaszám nyersvasat . . . Az emberek minden erejüket megfeszítik . . . A szó szoros értelmében összerogynak az erőfeszítéstől, felszámolják a nemtörődomség és az agyalágyultság összes csökevényeit, szinte támolynognak az erőfeszítéstől.

Jegor megnyomta az „erőfeszítés” szót, és élvezettel csámcsogott rajta.

– Az emberek arcát a távoli Északon ráncok barázdálják, és kihullott fogait kénytelenek arannyal pótolni . . . És ugyanakkor akadnak olyanok, akik az emberiség összes vívmányai közül a kemencét választják ki maguknak! Tessék! Dicső dolog . . . Inkább a kemencepadkán ülünk, mintsem hogy a többiekkel megszakadjunk . . .

– De hisz tízéves kora óta dolgozik! – vágott közbe az öregasszony. – Kicsi korától, a földeken . . .

– Az ellenvetéseket majd azután! – hurrogtá le kurtán Jegor. – Mert hiszen derék emberek vagyunk, amikor nem a mi érdekeinkről van szó, ha a dolog nem érinti, hogy úgy mondjam, a zsebünket . . .

– De hisz sztahanovista vagyok! – az öreg majdnem üvöltött. – Tizennyolc oklevelem van!

Jegor csodálkozva megállt.

– Akkor meg mit ülsz és hallgatsz? – kérdezte egészen más hangon.

– Hallgatok . . . Hiszen nem hagysz szóhoz jutni!

– Hol vannak azok az oklevelek?
 – Ott – mutatta az öregasszony, aki végül szintén teljesen zavarba jött.
 – Hol „ott”?
 – Ahun ni, a ládafiában . . . Mind össze van gyűjtve.
 – Nem a ládafiában van azoknak a helye, hanem a falon! A „ládafiában”! Megszokták, hogy mindent a ládafiába dugnak, ismerjük már ezt . . .
 A feszültség fölengedett. Mikor Ljuba belépett, már lecsillapodtak a kedélyek.
 – Hej, te aztán fenegyereket találtál magadnak! – mondta az öreg szinte elragadtatással. – Csak hallottad volna, miket zúdított itt a nyakunkba! . . . Valóságos komisszár!
 – Az öreg elnevette magát.

Az öregasszony csak a fejét csóválta . . . És haragosan összezárta a száját.

Ilyen felépítésű szinte valamennyi Suksin-mű: az *Elgáncsolta*, a *Mil pardon, Madám!*, a *Táncoló Siva*, a *Hiszekegy*, a *A mester*, a *Jegy a második előadásra* és más novellái, a *Vörös kányafa* című filmregény, a színpad számára írt szatirikus kisregény, az *Energikus népség*, s ugyancsak a színpad számára készült *Reggel aztán felébredtek* című kisregénye.

Jegor egy-egy szerepváltozása nem egyéb, mint *szavakból formált* különböző *ál-arcainak* cserélgetése. Ezek az álarcok egy olyan „bennfentes” szóhasználat segítségével jönnek létre, amely az öreg, az öregasszony, és Jegor képzeletében élő könyvelő, tolvaj, főnyomozó, komisszár beszédstílusára jellemző.

Suksinnak a nyelvi klisékkel való effajta játéka a népi komédiával, annak „táncoló ritmusú” stíluselemével rokon, miképp az öreg kérdései és az öregasszony közbeszólásai is a vándorkomédiás szerepét idézik. Ez a vándorkomédiás „tüzelőanyaghoz” jutva, mint D. Sz. Lihacsov említi, „már-már azonos egy olyan színház színészével, amelyben maguk a nézők is játszanak, legalábbis részt vesznek a játékban”.

Azonban ezek az epizódok nemcsak azért olyan fontosak, mert „látványosságuk” szavak formájában ölt testet, hanem azért is, mivel Jegor Prokugyin metamorfózisait olyan körülmények idézik elő, amelyek nem mindennapiak a hős szempontjából.

A cselekmény menetét váratlanul megszakító mozzanatok nélkül (hiszen a „kuriózumok” mindig eltérnek a szabályostól) az író nem tárhatná fel az emberi lélek legmélyén megbúvó rejtett energiákat.

Suksin rendhagyó hősei a népi komédiák hagyományait idézik. A „furcsa emberek”, akiknek valódi arculata a cselekmény kuriózum-helyzeteiben mutatkozik meg, a népi nevetető műfaj mozgalmas világát elevenítik fel. E műfajnak az a lényege, hogy „az általánosan elfogadott normáktól, a szabályostól eltérő út, a szokott menetéből kimozdított élet érzékletes, konkrét formákban képes feltárni és tükrözni az emberi természet legrejtettebb vonásait” (M. Bahtyin).

Suksin „különcei” a vásári komédiákból, mesékből, bódéjátékokból régebb óta ismert „bolond” archetípusát idézik (nem véletlen, hogy Bolond Iván a főhőse az író egyik utolsó művének, a *Harmadik kakasszóra* című mesének). Ez a figura mégis a ma emberének vonásait rajzolja meg, azét az emberét, aki a jelen társadalmi-pszichológiai klímájában él, s akinek a tetteit tulajdon törvényei szabják meg.

Térjünk vissza a *Vörös kányafához*!

Egyéb fontos mozzanatokat is tartalmaz a megjelenített látvány, amelyben Jegor szinte a „bolondját járhatja”, noha ezt megelőzően komolyan viselkedett, s komoly lesz ezután is. Szerepjátszó jelenetében mintegy megtörik a cselekmény íve, s egyszerre két

valóság képe rajzolódik ki előttünk: az egyik igazi (Jegor Prokugyin lelkivilága), a másik pedig szinte „szabályos”, rendes, stabil valóság.

Jegor Prokugyin boházata egyértelműen polemikus élő és társadalmi célzatú. Szembeszáll minden olyan nézettel, amely szabványgondolkodás szerint igyekszik mielőbb feltárni az emberi lélek rejtelmait, pontosabban, amely a lélek titkait csupán arra próbálja visszavezetni, ami már egyszer előfordult, ami már megtörtént, ami nem igényel szellemi erőfeszítést, a lelki nyugalom feladását. A mai lélek azonban valósággal szomjúhozza az ünnepet vagy legalábbis az érzések szabad „kinyilvánítását”, a mai lélek nyílt és mindenre érzékeny, végtelenül közvetlen, legtermészetesebb szükséglete pedig a jóság és a testvériesség. Ez az író vezérmotívuma itt, erre irányul a művész igazságkereső tekintete, de emberi aggodalmainak is ez a tárgya, mivel hősei nem tudják, milyennek kell lennie az ünnepnek.

Jegor Prokugyin metamorfózisai nem reális élettapasztalatából fakadnak (noha a reális életben találkozott tolvajokkal, nyomozókkal stb.), hanem lelki élményeiből: valamennyi szerepváltozata a róla feltételezett véleményre való reagálás, belső diszharmoniajának kifejeződése, annak a figurának eljátszása, amely mögé bújva távol tarthatja magát a számára idegen, ellenséges pillantásoktól, hogy igazi bensője mélyen rejtve maradjon.

Suksin „furcsa emberei” gyötrelmes és drámai, egyszersmind belső feszültségekkel teli konfliktusba kerülnek a világgal: a hős szenvedélyesen keresi az önkifejezés lehetőségeit, ki akarja tárni szívét-lelkét, s hogy mindenki megértse lényegét, szembeszáll a róla alkotott hamis elképzelésekkel.

Az ösztönök parancsára cselekvő ember ábrázolásával Suksin eljutott az irodalom előtt eddig ismeretlen hősök világába és csodálkozva vette észre, milyen rendkívülien nagy, hatalmas és ezerarcú ez a világ. De elcsodálkozott azon is, hogy milyen óriási, mennyire sokféle és távolról sem egyértelmű lehetőséget rejt magában az ő ösztönös hőse. A heves temperamentumban, a „kis normák” elutasításában, a „lélek ünnepének” keresésében Suksin nemzeti vonásokat fedezett fel. Mi több, Sztjepan Razin alakjának megrajzolásával az orosz jellem művészi-történelmi igényű ábrázolásának új szakaszához jutott el. De ennél is többre törekedett, s úgy érzem, Dosztojevszkij iránti érdeklődése a bizonyíték, hogy az „orosz eszmének” már intellektuális-érzelmi igényű ábrázolására tett kísérletet.

De nemcsak azért került Dosztojevszkij vonzásába, mert izgatta az orosz jellem titka, hanem mert izgatta a „kisembernek” Dosztojevszkij által felfedezett pusztító hajlama is, amely ma más formákban jelentkezik ugyan, ennek ellenére mégsem nevezhető – miként erre Zoscsenko rámutatott – kevésbé agresszívnek.

A kispolgárnak az a hajlama, hogy gátlástalan szélhámosként viselkedjék, mint etikai probléma komolyan foglalkoztatta Suksint. Életének utolsó mondatában, a mindannyiunkhoz intézett kérdésben („Mi történik velünk?”) nem a mindentmegértés motívuma csengett, amely a „börtöntölteléket” és a „szemüveget”, a portásnőt és V. Belovot, az írók egymáshoz köti – a lélek segélykiáltása volt ez a mondat, az emberi erkölcs aktivizálásának parancsa, hogy vissza kell verni a szélhámosság támadásait.

Suksin méltán népszerűvé vált művészetének különös voltát a legkülönbözőbb műveltségi szintű olvasók egyaránt megérezték. Ez a különösség abból fakad, hogy az író széles látótere mindig szervesen érzékelte az egységes egészet alkotó népi igazságot, a nép etikai normáit és a velük szemben álló, azok felszámolására törő tendenciákat. E tenden-

ciák elutasítása rendkívüli nyomatékot kap Suksin műveiben. Az író kiindulópontja az olvasóval a világ értelmezése és értékelése felől kötött hallgatólagos megegyezése. Az olvasó, a néző a népi „egész”; Suksin joggal vallhatta, hogy szervesen kötődik ehhez a népi „egészhez”. Ebben gyökerezik Suksin igazi népisége, s ez ad különös erőt az ember lelki alkívítását hangsúlyozó gondolatának. De ez teszi lehetővé azt is, hogy amikor zsákutcába jutott hősei katasztrófának érzik mindazt, ami velük történt, az író olyan fordulatot adjon az eseményeknek, hogy az ember maga vállalja a felelősséget, s ne hárítsa másokra, ne hárítsa a körülményekre, a világra.

(Fordította: Légrády Viktor)

Василий Шукшин. До третьих петухов. Повести. Рассказы. Библиотека „Дружбы народов”. Москва, „Известия”, 1976.

Anthony F. C. Wallace: Culture and Personality
New York, 1970. Random House, 270.

Hasonló címmel 1961-ben jelent meg a könyv első kiadása, abban az időszakban, amikor a kultúráról szóló, pszichológiai indíttatású munkák sora után számos amerikai kultúrantropológus szükségesnek látta, hogy megkísérelje egységes tudományágként kidolgozni a „kultúra-és-személyiség”-átfogó problematikáját. Közülük A. F. C. Wallace volt az, aki a legkorszerűbb, s ezért időtálló módon foglalta össze a kultúra sajátos, az emberi személyiség különböző felfogásaira épített elméletét. Később lehetőség nyílt egy alaposan átdolgozott második kiadás megjelentetésére, amely főleg filozófiai és tanuláslélektani anyagokkal gazdagodott. Ez azonban nem jelentette a diszciplína teljes jogúvá válását, sőt inkább az újrakezdés igyekezete fedezhető fel a kötetben, továbbra is az összegezés igazi lehetősége nélkül. Mindez nem von le a kezdeményezés értékéből, amely viszonylag ismert anyag új szempontok szerinti rendezése során igen hasznos felismerésekre ad alkalmat a társadalomtudományok művelőinek.

Amennyiben a társadalom szerveződésének egyik alapelvét az „azonosság ismétlődése”, illetve a „sokféleség rendeződése” alternatíváiban fogalmazzuk meg, Wallace feltétlenül az utóbbi elv hívei közé sorolja magát. Mégis, a legszívesebben inkább túllépne ezen az oppozíción, vállalkozásához a személyiséglélektanban, sőt bizonyos mértékig a pszichiátriai kutatásokban keresve támpontot. Nem mint segédtudomány, hanem mint a legközelebbi határtudomány (és komplementer ismereti szféra) jelenik meg ebben a szemléleti együttesben a személyiséglélektan, bár beépülése sosem válik teljessé. Továbbra is tükröződik felfogásában az az alapvető tudományelméleti probléma, amely a szervezetek diszkrét elemeinek szintje (itt a személyiség) és a legálta-

lánosabb szerveződési szintek közötti viszony megoldatlanságából fakad.

Sajnálattal, ám megértéssel hozza tudomásunkra a szerző, hogy a társadalomtudományok általában elfogadhatónak tűnő előfeltevései a kultúrakutatásban is sokszor hamisnak bizonyulnak. Mindmáig tartja magát például az az elképzelés, hogy a társadalmak, társadalmi csoportok stb. tagjai azért és annak mértékében képesek egymással együttműködésre lépni, mert és amennyiben egyénileg rendelkeznek olyan motívációs struktúrákkal és kognitív sémákkal, amelyek – ha csak részben is – másokéval egybeesnek. Való igaz, hogy a kölcsönös azonosulás ily módon általánosított mítosza nélkül a világ sokkal kevésbé tűnne barátságosnak, s a ridegség veszélye miatt a társadalomtudományok is nehezen tudnak megválni egy-egy ilyen régi, jól hangzó, de teljességgel igazolhatatlan tételtől. Wallace semmiképp sem vádolható szűk látókörű empirizmussal, nem megszállottja a formalizálásnak – egyszerűen ismeri és használja az éppen szükséges technikákat, az elméletalkotás formai elveitől a terepmunkában nyert adatokra alkalmazott statisztikai módszerekig. Az ilyen megközelítés előbb-utóbb szembekerül a hagyományosan szentesített, de minden alapot nélkülöző hiedelmekkel, s miközben felszámolja őket, fontos felismerésekre jut saját státusát illetően is. Tudományelméleti felkészültsége figyelemre méltó (bár az antropológia elméleti irodalmában nem szokatlan), s nagy biztonsággal veti össze saját álláspontját az ismert kultúrakonceptciókkal a szociáldarwinizmustól a funkcionálizmuson át a strukturalizmusig, mindenben a hasznosíthatót keresve és világosan megmutatva. A puszta rendszerezésnél fontosabbnak tekinti a rendteremtést, és gyakran sikerül is közös alapon összemérnie egyébként igen különbözőnek tűnő elméleteket.

Az alapprobléma: kultúra és személyiség viszonya, figyelembe véve azt a megszorítást,

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Center Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

hogy a tulajdonképpeni személyiség kultúrán kívüli jelenség, s tudománya nem azonos a kultúra tudományával. A könyvön többé-kevésbé végigvonul a megkülönböztetés – a szerző a személyiség különböző aspektusait tárgyalja, de úgy, hogy az okfejtés mindvégig a kultúráról szól. Az ember fejlődéstörténetének szükséges mértékű áttekintését a kulturális fejlődés összefüggéseinek állandó hangsúlyozása kíséri, alig hagyva teret a fiziológiai, fizikai, antropológiai utalások számára. A kultúra és megismerés nagy problémakörének szentelt következő fejezet újonnan került a mű második kiadásába, s valóban sokat ad az eredeti formájában is fontos munka értékéhez. A személyiséglélektan különféle ismeret- és tanuláskonceptióit természetesen teljes problematikusságukban, fenntartásokkal kezeli, ugyanakkor segítséget jelent számára a mindenkor antropológiai kérdésfelvetés. Melyik irányzat képes adekvát válaszokkal szolgálni, tegyük fel, a kulturális változás lényegével kapcsolatos kérdések sorára (mutáció, innováció, séma-alternálás stb.)? Nyilván mindegyik, ám csak a maga jól definiált (Wallace által jól definiált) illetékességi körén belül. Az antropológiai nézőpont kitűnő alapot ad a határok megfelelő meghúzására, s a teorista nem feltétlenül kényszerül dönteni a rivális elméletek között elvontan és általában. A döntésnek konkrét elméleti feladatokban kell érvényesnek lennie, s ez a feltétel Wallace-nél egyáltalán nem vezet korlátozottsághoz.

Megnyugtató az a tisztaság is, amellyel a sokszor igen nehezen megragadható kultúrhistóriai és – elméleti fogalmak ebben a könyvben megjelennek. Ez a tisztaság ugyan csak viszonylagos lehet, de a homogén szempontok szerint történő bemutatás mindenképpen használ ezeknek a fogalmaknak. Az „emberi természet”, a kultúra „szelleme”, a világkép, étosz, téma, a nemzeti karakter stb. mind olyan egységes tárgyalási keretben foglal helyet, amely, ha nem is tud az adott kis terjedelemben szintézist nyújtani, értelmessé és indokolttá teszi az általuk jelzett problémakörök elhelyezését a kultúra személyiséglélektani elméletében. Hiányosak viszont az utalások a nyelvészeti, esetleg pszicholingvisztikai anyagokra, amelyek közül pedig már annakidején is több a szerző rendelkezésére állt. A hiányosság nem is annyira a tájékozottságon múlik, hanem annál mélyebb, koncepcionális eredetű. Ahhoz, hogy a bennszülött vagy civilizált interjúalanyok verbális megnyilatkozásait ne csak nyelvészeti dokumentumként, hanem tényfeltáró forrásszámként is értelmezhesse, az antropológusnak

azzal a látens feltételezéssel kell élnie, hogy a nyelv adekvát módon közvetít bizonyos tudattartalmakat, amelyek ismét csak adekvát módon vonatkoznak a valóságra. Wallace röviden foglalkozik is az ilyen posztulátumok kérdéses voltával, a nyelvvel kapcsolatos alapállása azonban kifejezetten marad.

Könnyen találunk több olyan problémakört, amely kimaradt, vagy nem kapta meg méltó helyét ebben az elméleti keretben. A kommunikációról például csakis olyan interakciós felfogásban történik említés, amelyben az információ fogalma furcsa módon nélkülözhető. Ez az egyoldalúság ismét összefügg a pszicholingvisztikai szempontok elhanyagolásával. Oksági problémákat sem tárgyal a szerző, hiába keresünk utalást akár az evolúcióval foglalkozó fejezetben, akár a kulturális változás „okait” (valójában motívumait) taglaló részben. Nem kevésbé vitatható az értékfogalom, amely többféle értelmezésben fordul elő, de alapvetően olyan behaviorista színezettel, amellyel a szerző egyébként deklaráltan nem ért egyet. Felbukkannak ugyan hivatkozások olyan „kontinentális” értékfogalmakra (Max Weber, Karl Mannheim), amelyek nem egyszerűen az individuális viselkedést hivatottak magyarázni, a szöveg egésze mégis csak egy szokásos kvázi-empirikus értékfelfogást tükröz. A gazdasági szervezetek és funkciók vagy az anyagi kultúra figyelmen kívül hagyása már egyenesen megszokott jelenség a hasonló, kisebb közikönyvek esetében, ez a leszűkítés azonban még ennél a könyvnél sem indokolt, ha a kultúra és személyiség szorosan vett témakörébe egyébként belekerülhettek hivatkozások olyan szélesebb értelemben idetartozó területekre, mint a genetika, a földrajz vagy a mátrixszámítás.

Ennek a munkának egyik nagy erénye ugyanakkor az interdiszciplináris megközelítés mintaszerű alkalmazása, olyan színvonalon, amelyet egyik részzakma képviselői sem maraszthalhatnak el. Éppen ellenkezőleg, minden elismerhető és megtartható érték figyelembevételével olyan új területeket nyit meg a kölcsönös érdeklődés számára, amelyek mind a pszichológusok, mind az antropológusok számára vonzó perspektívát jelentenek. Nem egyszerű alkalmazásról van szó, nem is az eredmények pusztá átviteléről. A tudomány periferiáin, ahol az antropológus azzal a felkiáltással áll meg és fordul vissza, hogy a többi már a pszichológusok feladata, és viszont – Wallace utánajár annak, amit a pszichológus folytathat, illetve előadja, amit az antropológus válaszolhat, mindig fenntartva és bemutatva a többféle foly-

tatás, a sokféle válasz lehetőségét. Végtere is, bármilyen meglepő, a Tylor-féle kultúra-meghatározás szövegében elég a „kultúra” terminust „személyiségre” cserélnünk, s a mondat minden további nélkül a személyiség egyik lehetséges definíciójaként olvasható. Wallace átfogó szemlélete, frappáns ötleteitől a legabsztraktabb levezetésekig, komoly lehetőségeket ígér a még mindig lehatárolt területeken használható kultúrfogalom további kidolgozására.

Dajka Balázs

Victor Turner: Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society Ithaca – London, 1974. Cornell University Press, 309.

A hivatkozásokból úgy tűnik, V. Turner amerikai kultúrantropológus munkássága esetenként némi kételyt ébreszt a szakmabeliekben. Kompetenciáját mindenestre elismerik, hiszen annyi vitathatatlan: terepmunkát végez, empirikus anyagokkal rendelkezik, és nagy gyakorlati tapasztalata megfelelő alapot ad állításai igazolására. Ez azonban csak részben van így, mert Turner mindemellett nagyobb igényű társadalomfilozófiai tételekkel is lépten-nyomon előhozakodik, amik nem mérhetők a leíró antropológia mércéjével. Hogy mindjárt alapvető módszertani állásfoglalásával kezdjük, nyíltan az úgynevezett nem-egzakt kutatói stílust vallja eszményének. Elutasítja a fázisztóan kidolgozott, emészthetetlenül pontos és logikus tudományos rendszereket, s helyettük az intuíciónak bízta magát. A belátás mint tudatos módszer szerinte jobban megfelel az antropológiai tapasztalati anyag természetének, hiszen az adatgyűjtés ezen a területen általában úgysem biztosítja a statisztikai módszerek alkalmazásához szükséges feltételeket. Turner rögtön továbbmegy, és kijelenti, hogy nem is szükséges ilyen feltételek biztosítása. A kultúrantropológus a vizsgált társadalmat sajátos egésznek látja, amelynek folyamatai szintén csak a maguk dinamikus egységében foghatók fel. Szerkezeti, szervezeti alakulatokat csak a külső megfigyelő vél felfedezni, mesterségesen és utólag. A kívülről azonban ily módon értetlenül áll a tételezett jelenségek előtt, Turner szerint a sorozatos módszertani tévedések következtében. A társadalom folyamatainak jelentésük van, s ez a jelentés az, aminek a megértése a legfőbb feladat – a formák és struktúrák egyszerű azonosítása és megismerése helyett, illetve azon túl.

A társadalmi folyamat tehát csakis mint jól artikulált és többszörösen értelmezett rituális eljárás létezik, benne jól felismerhető és egységként elkülöníthető konfliktus-periódusokkal, amiket Turner „társadalmi drámák”-nak nevez. A kulturális tevékenység tehát társadalmi drámák sorozatában zajlik, amelyeknek felismerhetőségét a szerző ugyan biztosítva látja, de semmilyen ismereti kritériummal meg nem erősíti. Mindazt tekintve, ami társadalmi, állítása szerint sokkal meggyőzőbb támpontokra lelt a művészetek, irodalom, filozófia, politikai és jogi gondolkodás, történelem vagy az összehasonlító vallástudomány anyagaiban, mint amilyeneket a „normális” társadalom tudott nyújtani.

A megismerésnek az a stílusa, amely az alapvetően csak intuitíve megérthető társadalmi drámák jelentéséhez elvezet, I. A. Richards majd Max Black interakcionista álláspontjára kifejlesztett metafora-elméletéből került Turner eszköztárába. A metaforában felismerhető kétpólusú viszony azonban, úgy tűnik, csak ürügyként szükséges számára ahhoz, hogy hosszú asszociatív láncokat alkosson olyan bináris distinkciókból, amelyek végül is behálózják az egész kulturális tapasztalati mezőt.

Ugyanakkor a könyv, amely egyébként csak a közös szemléletmód által összefogott cikkek laza gyűjteménye, sok eredeti, illetve eredeti fantáziával újrafogalmazott elképzelést tartalmaz néhány olyan jellegzetes problémakörrel, amely a szerző számára kitüntetett jelentőséggel bír. Megtudjuk, hogy az A. van Gennep klasszikus művében elemzett beavatási szertartások, „az átmenet rítusai”, metaforikusan a legkülönbözőbb társadalmak alapvető folyamataira értelmezhetők, s olyan egyetemes fontosságú állapotok (feltehetően a személyiség szerep-kategóriái) kialakulását eredményezik, mint a „határhelyzet”, a „kívülállóság”, a „strukturális alárendeltség” stb. A helyzetek olyan példáival találkozhatunk, mint a bűnbeesés motívuma, a koldus kultúrákon átívelő státusa, a modern kor hippiszerepei, minden kor és minden vallás szentjeinek sorsa – ahol a szegénység a legfontosabb összetevő az átmeneti állapot rituális feltételeinek sorában. Az elemzések hosszasan kitérnek hindu vallási tételekre, egyes keresztény szerzetesrendek történetére, a múlt századi mexikói forradalomra, s a zarándokmozgalmak szerepére az egész világon.

A másik alapvető kategoriális oppozíció Turner elméletében a struktúra és antistruktúra között áll fenn, természetesen az állandó harc és átmenet folyamatában. Az antistruktúrát más-

képpen közösségnek is nevezi, a fogalmat – eltérő tartalommal – közvetlenül P. Goodmantól véve, de ismerve olyan távolabbi elődök felfogását is, mint Max Weber, F. Tönnies, F. Znaniecki (akire mint mesterére hivatkozik), majd később Lévi-Strauss és R. Merton. A közösségi jellegű társulások – ellentétben a formális, nyilvános és viszonylag merev struktúrákkal – valóban főleg olyan módszerekkel közelíthetők meg, amilyeneket Turner kíván alkalmazni. A rugalmas, analógiákra épülő, a nehezen követhető folyamatokat kulcsfontosságú csomópontokra redukáló, intuitív eljárás lehetővé teszi, hogy egyáltalán mondjunk valamit a társadalmi cselekvés egyébként hozzáférhetetlen régióiról. Ugyanakkor vitatható az a mód, ahogyan a szerző eleve azokra a területekre helyezi a hangsúlyt, amelyek már definíciójuk szerint is elérhetetlenek. A társadalmi drámák ugyanis nem közvetlenül figyelhetők meg. Ami belőlük megfigyelhető, egyúttal szinte el is hanyagolható – a szerző felettébb radikális szimbólumértelmezésének következtében, amely a megértés feltételét egyoldalúan a jelöltben látja. Míg a jelölt, a szimbólum hordozója, illetve maga a rituális eljárás minden megfigyelő számára adott, a jelölt esetleg még a szimbólum használói, a rítus végrehajtói előtt is rejtve maradhat. Már csak egy lépés innen annak elismerése, hogy a kulturális eseményt a maga teljes jelentőségében csak az azt értelmező antropológus értheti meg. Ezt ugyan Turner nyíltan nem mondja ki, de az előfeltevés az egész könyvön érezhetően végighúzódik.

A szubjektív felelősséget ily módon egyedül hordozó szerző, alapállásának megfelelően, igen egyéni értelmezésben használja az ismerősen hangzó terminusok sorát, amit nem is mulaszt el ismételten kifejteni. Szimbólum, mítosz és a rítus a lehető legszélesebb értelemben képzelendő el, ha követni akarjuk a sok irányba vivő fejtegetések minden szálát. Amit viszont „drámának” nevez, csakis igen szűken értelmezve tekinthető a társadalmi folyamat egységnyi kategóriájának. „Drámák, mezők és metaforák” – szól a könyv címe, s e három, irodalom- és társadalomtudományi munkákból ismerős szó itt egészen más értelmezésben szerepel. (Ami a „mezőt” illeti, Kurt Lewin fogalmától igen távol esik már az a „politikai mező” mint „cselekvők közötti viszonyok összessége”, amely a kortárs amerikai politikai szociológia egyik középszerűen kidolgozott szak kifejezése.)

Turner terminológiája – minden egyéniessége ellenére – nem áll össze önálló, eredeti rendszer-

ré, s ezt nem öncélúan, az abszolút rendszerességet számonkérve kifogásolja az olvasó. Azzal is megelégednénk, ami a könyv elején a metaforikus-analogikus módszer védelmében mintegy ígéretként fogalmazódik meg: a szórványos ötletek, felismerések özöne adódhat a jó intuitív megközelítésből, a rendszerezés utólagos munkáját logikusabb elméknek átengedvén. De az értékes gondolatoknak végül is csak mérsékelt bőségét találjuk ebben a kötetben, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy az eredeti szemléletmódot megalapozó teoretikus előmunkákat egy korábbi könyv (*The Ritual Process: Structure and Antistructure*) tartalmazta. Ami mégis figyelemre méltó, arra maga a szerző emlékeztet bennünket abban az előszóban, amely az általa szerkesztett tanulmányosorozat (*Symbol, Myth, and Ritual* címen, melynek a jelen kötet is része) bevezetésül szolgál. A sorozat célja, hogy teret adjon a szimbolikus formákat vizsgáló kultúr-antropológiai munkák egész skálájának, s elősegítse a kommunikációt a különböző megközelítések hívei között. A széles gesztus jellemző az eklektikus s ugyanakkor mindent a maga képére formáló Turnerre – s ha tevékenységét ebben az általánosabb összefüggésben ítéljük meg, közvetítő szerepe s az eszmék és fogalmak változatos kapcsolatait tükröző írásai alapján véve elismerést érdemelnek.

Dajka Balázs

Hugh Dalziel Duncan: *Symbols in society* New York, 1968. Oxford University Press, XVI. 262.

H. D. Duncan az amerikai új kritika szociológiai orientációjú irányzatát képviseli. Korábbi műveiben a szimbólumok analízisével, a szociológiai analízissel, s ezek összefüggéseivel foglalkozott. E könyvében a kommunikáció szociológiai modelljének megalkotását kísérli meg. Saját eredményeit úgy tekinti, hogy azok nem jöhettek volna létre K. Burke dramatizmus-elmélete nélkül.

Véleménye szerint az amerikai szociológia mindeddig adós maradt a szimbólumok társadalmi funkciójának vizsgálatával. Kevesen foglalkoztak azzal, hogy a szimbolikus formák hogyan alakítják társadalmi életünket. Megkülönbözteti az amerikai és az európai szociológiai vizsgálatot, az utóbbi a cselekvések eredményeire összpontosít, míg az előbbi főleg a cselekvést vizsgálja önmagában. Az európai szociológia ezért első sorban a múlt felé, az amerikai pedig a jövő felé

orientálódik. Az európaiak azt elemzik, hogyan fogjuk föl a világot, az amerikaiak azt, hogy hogyan cselekszünk a világban. Duncan e két fő irány eredményeit kívánja szintetizálni.

A kommunikáció kísérlet mások meggyőzésére, bizonyos cselekvés-sor végrehajtására, melyet szükségesnek tartunk egy adott társadalmi rend létrehozásához, megkérdőjelezéséhez vagy megdöntéséhez. A cselekvés s az ennek során alkalmazott kommunikáció formáját és tartalmát K. Burke alapelvei nyomán határozza meg. Szerinte is figyelembe kell vennünk azt, hogy mit, milyen szituációban, ki, milyen eszközökkel és milyen társadalmi céllal kommunikál. Ha e tényezők közül bármelyiket is túlhangsúlyozzuk, olyan általánosságokhoz jutunk, melyek által a jelentés, vagy legalábbis a jelentés pontossága elvész.

A már megalapozott tudományokban nem szükséges minden metodikai állítás alátámasztása, de nem ez a helyzet az olyan új tudományokban, mint a szociológia. E tudomány még nem teremtette meg saját axiómáit, és Duncan ezt a hiányt igyekszik pótolni. A szimbólumok a megnevezésen keresztül hozzák létre és tartják fenn a társadalmi integrációt. A társadalmi intézmények a legközvetlenebbül megfigyelhető cselekvésségek a társadalomban. Ezek a következők: család – gazdasági és társadalmi irányítószervek, – oktatás – szokások – vallás – művészet – tudomány. A társadalmi cselekvés struktúrája öt elem dialektikus viszonyából épül fel. Ezen öt elem a szituáció, melyben a cselekvés történik; az a cselekvésfajta, melyet megfelelőnek tartunk a társadalmi rend fenntartásához, illetve módosításához; a társadalmi szerepek, amelyek a társadalmi funkciókat testesítik meg; a cselekvés során alkalmazott eszközök; azok a célok és értékek, melyek determinálják a cselekvést.

A kifejezés szimbolikus eszköze a közeg, melyben kifejezzük magunkat, s ez a kommunikáció tartalmára tett hatásán keresztül analizálható. A társadalmi cselekvés nem elemezhető pusztán egyik vagy másik fent említett tényező szémszögéből, a szerep a kifejezés eszköze, a szituáció és a célok csak együttesen, azok belső összefüggéseinek tükrében vizsgálhatók.

A társadalmi rend, s annak a kommunikáció során való kifejezése a társadalmi „drámában” történik, melyben a szereplők megkísérlik fenntartani, lerombolni vagy megváltoztatni a társadalmi rend elveit. A társadalom esetleges zűrzavara a kommunikáció zűrzavarából ered. A kapcsolat nemléte vagy aránytalansága tükröződik a kommunikációban.

Duncan könyvének fő fejezetei elméleti és módszertani propozíciókat dolgoznak ki az általa felállított axiómákból kiindulva. Szemléletmódja mindenképpen figyelemre méltó, mert a kommunikáció társadalmi összefüggéseire hívja fel a figyelmet.

Dohrás Zsófia

Kenneth Burke: *A grammar of motives* New York, 1955. Braziller XVI. 530. *A rhetoric of motives* New York, 1950. Prentice-Hall, 340. *Language as symbolic action* California, 1966. University of California Press, XIV, 514.

Kenneth Burke amerikai kritikus, filozófus, író és műfordító. Művészetelméleti munkái a marxizmus, a behaviorizmus, a freudizmus és az amerikai új kritika eredményeit kísérlik meg egyesíteni. Megközelítésmódja nem alapvetően történetitlen, de a műveket elsősorban mégis izoláltan vizsgálja. A motívumok értelmezéséből, analízisből indul ki, és e motívumok jelentéstartalma közötti összefüggések feltárásával jut el a mű egészéhez. Elméleti és elemző tanulmányai nemcsak korábban meg nem fogalmazott szempontokat vetnek fel, hanem sajátos terminológiát is kidolgoznak.

A maga szemléletét Burke „drámáinak” nevezi, mert szerinte a gondolat, a nyelv, a műalkotás egyaránt cselekvés – különböző módon és keretek között dramatizált motívumok. *A grammar of motives* című könyve a gondolkodás alapvető formáit vizsgálja. Megfogalmazza a paradoxont: a gondolkodás is cselekvés, de cselekvés a csak gondolatban lejátszódó esemény is. A gondolkodás tükrözi a megvalósultat, ugyanakkor előképét adja a megvalósulandónak. A dramatizmus alaptényezői: a gondolatban vagy tettben lejátszódó cselekvés – a szituáció, amelyben és amikor az lejátszódik – a cselekvő – s az eszközök, melyeket a cselekvés során alkalmazott – végül a cél, melynek érdekeit a cselekvés szolgálja. Burke felhívja a figyelmet ezen öt tényező belső összefüggéseire és szétválaszthatatlanságukra. A cselekvés színtere magában foglalja a cselekvést, de ugyanakkor a cselekvőt is. A dráma egyik elve, hogy a cselekvések és a cselekvők természete megegyezik a színtér természetével. A komikum és a groteszk épp abból adódik, ha ez az egyezés nem áll fenn, és egyik vagy másik tényező fölborítja az arányokat. A színtér természete dominál például a regények leíró részeiben, de kifejeződhet nem nyelvi eszközökkel is, mint például a

naturalista színpadon alkalmazott tárgyak segítségével. A szintér funkciója, hogy rögzített formában érzékeltesse azt, amit a cselekvés a fejlődés és változás terminusaival fejez ki. Így viszont a cselekvés magában foglalja saját színtereit. A cselekvő és a cselekvés színtere hasonló módon áll kapcsolatban egymással. A naturalista alkotó ezt az összefüggést értelmezi egysíkúan, amikor hősei sorsát környezetük által determinálnak mutatja be.

Burke részletesen elemzi a cselekvés fogalmát, melyet világosan elkülönít a mozgástól. A célirányos mozgást a cselekvés legkisebb közös többszöröséként, alapegységként fogja fel, ami minden cselekvésben megjelenik, akármilyen összetett legyen is az.

A *rhetoric of motives* című munkája korábban írott könyve folytatásként tekinthető, a gondolatmenetet tovább építi, és újabb burke-i fogalmat vezet be: a retorika-terminust. Ez a hagyományos értelmezés szerint azokat az eszközöket jelenti, melyek segítségével a szónok meggyőzői mondandója igazáról a hallgatóit. Burke azt kívánja bemutatni, hogy a retorikai elemek sokszor ott is jelen vannak, ahol rendszerint nem fedezik fel, és lényeges funkciót töltenek be ott, ahol irrelevánsnak gondolják őket. Burke egyrészt újra felfedezi azokat a retorikai elemeket, melyek a kultúra története során elhomályosultak, másrészt hagyományos határain túl is fejleszti a fogalmat.

A retorika jelenlétét számos irodalmi alkotás elemzése során mutatja ki. Megfogalmazza alapvető funkcióját: az egyik ember a másikat cselekvésre igyekszik készíteni, magatartását irányítani és formálni. A retorika nem elsősorban történelmi meghatározottságú, hanem a nyelv lényegi funkciójából ered, s ily módon időről időre újra termelődik. Valójában a nyelvhasználat szimbolikus eszköze a kontaktusteremtésre, az emberek közötti együttműködés kezdeményezésére és fenntartására. A szerző ezt nevezi a nyelv meggyőző erejű használatának. A meggyőzés célja, hogy a hallgatóság azonosítsa magát a beszélő érdekeivel. A meggyőzés és azonosulás közege a retorika, melynek eszköze a kommunikáció.

Burke harmadikként említendő könyve, a *Language as symbolic action* a kommunikáció leglényegesebb formáját, a nyelvet mint szimbolikus cselekvést tárgyalja. A nyelv eredetét, funkcióit, természetét és használatának lehetőségeit elemzi, ezáltal nem teoretikus műben, hanem esszégyűjteményben, melynek anyaga egyetemi előadássorozatra épül.

Az embert a tapasztalatai átadására való képesség különbözteti meg az állattól. A nyelvi szimbólumok közvetítik a tapasztalatokat, és teszik közkinccsé. A szimbólumokban nemcsak azokat a tárgyakat, jelenségeket és eseményeket képes megfogalmazni, amelyek közvetlen környezetünkben vannak, illetve lejátszódnak, hanem olyanokat is, amelyek nem ott, vagy egyáltalában nem léteznek. A nyelv tehát a tagadást is lehetővé teszi. Egyebek között például a törvények lényegileg tagadóak (enyém az, ami nem a tied), azaz tiltásokat fogalmaznak meg. Életünk során számtalan eszközt használunk, s ezek közül a legmagasabbrendű a nyelv. Szemben a konkrét cselekvések során használt eszközökkel, a nyelv nem pusztán eszköz, hanem szimbolikus cselekvés, jellegéből adódóan használható eszközként.

A nyelv lényeges funkciója a megnevezés. Mindig a legadekvátabb néven kívánjuk nevezni a dolgokat, leírni a helyzeteket. Egy adott terminus több jelentésárnyalatot foglal magába, s ez teszi lehetővé a fogalmak fejlődését. Burke a fogalmak két alaptípusát különbözteti meg. Egyes fogalmak összefognak dolgokat, s ezáltal a folyamatra helyezik a hangsúlyt; mások szétválasztanak, s így a részek válnak hangsúlyossá. A fogalmak szükségképpen szűkítenek, mert egy bizonyos jelentéstartományra irányítják a figyelmet. A fogalmak összekapcsolása és viszonyítása pedig a jelentéstartomány bővítését teszi lehetővé.

Kenneth Burke munkássága egységes koncepcióról és azzal összhangban levő műelemző módszerekről tesz tanúbizonyságot. A teoretikus gondolatokat rendkívül gazdag nyersanyag elemzésével támasztja alá.

Dohrács Zsófia

André Niel: *L'analyse structurale des textes* Paris, 1973. Mame, 187.

Mint a cím is jelzi, André Niel szövegelemzési módszere a strukturalista iskolához kapcsolódik (Roland Barthes, T. Todorov, A. Greimas, Lévi-Strauss, G. Genette stb.), újabb szempontokkal gazdagítva és mélyítve az elemzést. A kötet tanulmányai nem annyira a módszer letisztult megállapodottságát, kiérlelt voltát mutatják, mint inkább a szerző bő invencióját, ötletgazdagságát, a módszer rugalmas felhasználását a legkülönbözőbb területeken. Részleteredményei, ötletei feltétlenül figyelemre méltóak, továbbgondolhatóak. Legfőbb erénye: a műelemzés különböző módszereinek és megközelítési lehetőségeinek

ségeinek alkalmazása, a különféle szempontok szerencsés ötvözése.

Az elemzés tehát a strukturalista hagyományokat követi (lásd elsősorban a Communication 8. száma: *L'analyse structurale du récit*, különös tekintettel Roland Barthes tanulmányára), amennyiben ő is két síkon vizsgálja a szöveget: az „histoire” és a „discours” síkján, s hasonló terminológiát is alkalmaz. (Séquences; fonction cardinale, catalyses, indices stb.) Amiben elsősorban tovább lép, az a szövegek hatásmechanizmusának mélyebb rétegekig való feltárása, elsősorban a pszichológiai nézőpont bevetésével: módszerét maga is „pszichostrukturalistának” nevezi, szemben a fenti művekkel fémjelzett formalista és nyelvészeti strukturalizmussal. Vagyis, a mű (szöveg) formalista leírásán (értelmezésén) túl, illetve ezzel együtt, figyelembe veszi az alkotót („sujet-émetteur”) és az olvasót („sujet récepteur”) dinamikus és alkotó részvételét.

Módszerének sarkköve, hogy megkísérli olyan általánosan érvényes struktúra-modell felállítását, amely valamennyi „récit”-re érvényes, kiindulása a „moi-autrui-le monde” viszonylat, amelynek alapján a „másik” eltörlése, megszüntetése az $A \neq B$ sémára redukálható. Az alapvető, *konfliktus*-helyzet tehát

Supériorité Vie
Infériorité Mort

A konfliktusban fellépnek különböző *érzelme*k (émotions passionnelles), amelyek a „pathos primordial”-t képezik (émotion tragique, magique, combative, érotique, comique); amely tulajdonképpen a mű hatásmechanizmusát alkotja (l. az arisztotelészi katarzis, a „l'extase tragique”).

Alapvetően megkülönböztet tehát kétféle hatást: az egyik az esztétikai (poétikai), mely *alkotó szintézis* (synthèse créatrice) eredménye; a másik a patetikus, amelyben az *egység* nem szintézis, hanem *eltörlés* (élimination) eredménye. (Első fejezet: Le Pathétique et le Poétique.)

A „l'histoire” síkján ez az „időtlen séma” ($A \neq B$) egymással ellentétes, alteráló mozzanatokra bomlik (Extension-récession), a győzelem és a bukás lehetőségének illúzióját nyújtja.

A Thérèse Désqueyroux című Mauriac regény érdekes, új mozzanatokat tartalmazó elemzése során a következőképpen konkretizálódik az $A \neq B$ séma: *conflit* (konfliktus) *combat* (harc) *élimination* (eltörlés), vagyis, a cselekmény tulajdonképpeni lefolyása a kezdő konfliktus („conflit initial”) és a végső leszámolás („élimination finale”) között helyezkedik el.

Az elemzés másik síkja a *discours*: itt az elbeszélés idejét, módját és nézőpontját (aspect) elemzi a szerző; szoros egységben az „histoire” síkjával – mely lényegében a „discours”-ban nyeri el formáját. (Eklatáns példák erre éppen La Fontaine meséi: melyeknek „histoire”-ja gyakran teljesen antik átvétel; a „discours” síkján – vagyis az idő, mód, nézőpont művészi alkalmazásával válnak önálló alkotássá.)

A szerző ezt a – csak igen vázlatosan leírt – módszert kiterjeszti a líra, a regény, a sajtó, sőt a reklámszövegek elemzésére is; természetesen a műfaj belső sajátosságaihoz igazítva azt. Különösen hatásos és meggyőzőnek tűnik a II. rész (Trois Essais d'analyse psycho-structurale) első fejezete. „Critique analytique d'une nouvelle de presse romancée, un reportage de France-Soir”: le Suicide de Jean Siche, professeur à Brest. Ebben pontosan és hatásosan feltárja nem csupán azt a hatásmechanizmust, amellyel az újságíró az olvasót manipulálni próbálja, hanem a történetnek és „tálatlásának” pszichológiai gyökereit is.

Erdődy Edit

Joan Rockwell: *Fact in Fiction* London, 1974. Routledge and Kegan Paul, X, 211.

A szerző, a reading-i egyetem szociológiai tan-
székének munkatársa, kettős célt tűzött ki maga
elő: egyrészt azt kívánja bemutatni, hogyan nyújt
információt az irodalom a mögötte rejlő társad-
almi valóságról, másrészt pedig azt, hogy milyen
eszközökkel teljesíti normatív funkcióját, tehát
az olvasók befolyásolását az élübük tárt magatar-
tás-minták révén.

Rockwell abból a feltevésből indul ki, hogy az
irodalom nem tükrözi a társadalmat és nem is
abból származik, hanem a társadalom szerves
része: éppen olyan intézmény, mint például a
család vagy az állam. A narratív dikció formá-
jában, tartalmában a társadalom morfológiáját és
természetét jelzi, éppen úgy, mint ahogyan a csalá-
d sajátos struktúrája és funkciója egy adott tár-
sadalomban azt jelzi, hogy miben tér el ez a
társadalom a többitől.

A nyelv és az irodalom általános jellemzése
után a szerző az irodalom normatív funkciójával
foglalkozik. A norma átadásának három módját
különbözteti meg. Az első és legfontosabb a rész-
vétel (participation) illúziójának felkeltése, mely
tulajdonképpen a művészet hatásának titka. Ere-
dete: a primitív törzs minden tagjának részvétele

a tabu ellen vétők megbüntetésében, de erre vezethető vissza a londoni nyilvános akasztások rituáléja is. Magasabb rendű változat a dráma és az olyan vallás, ahol mindez szimbolikusan történik, a normatív funkció megőrzése mellett.

A normák átadásának második módja a meg személyesítés (personification) – ez főleg az elbeszélő műfajokra jellemző. Az irodalmi alakok társadalmi normákat és értékeket személyesítenek meg, továbbá viselkedési sémákat adnak. Ezekre főleg a társadalmi változások után van szükség, amikor az új uralkodó osztály önálló arculata kialakításához lát, (ilyen funkciót töltöttek be például Balzac művei).

A harmadik mód az azonosulás (identification), mely szorosan összefügg a részvétellel. Az azonosulás feltételei egyrészt a közös kultúra, másrészt a közös osztály-kultúra elemei (ezért nem értik meg a Hamletet az afrikaiak).

Ami az irodalom informatív funkcióját illeti, Rockwell szerint a fikcióból kétféle tényre következtethetünk. Egyrészt megtudhatjuk, hogy a fikciót létrehozó társadalomban bizonyos társadalmi intézmény vagy szokás létezik-e (pl. törvények, vallási előírások). Másrészt, és ez a fontosabb, információt kaphatunk a társadalmi értékekről és normákról a szereplők attitűdjei és viselkedése révén.

Az írók szükségszerűen saját miliójuk értékeit írják le. De mi van akkor, ha több, ugyanabba a milióba tartozó író információja eltér egymástól? Az irodalom még így is rendkívül informatív, mert a különböző szemléletű művek összevetése során rengeteg tény objektíve leszűrhető. Mi történik viszont akkor, ha különböző származású írók dolgoznak fel hasonló témát? Rockwell Styron Nat Turner c. művét és Douglass önéletrajzát elemzi.

A két mű összevetéséből arra a következtetésre jut, hogy minden látszat ellenére Styron-nál a néger főhős (és maga az író) a rabszolgatartó osztály normáit képviseli! A fehérbőrű Styron nem tudja és nem tudhatja magát a néger forradalmár bőrébe átültetni.

A könyv további részeiben a szerző George Thomson ismert műveinek felhasználásával a görögországi társadalom létezését bizonyítja az Oreszteia alapján, másrészt az angol tévésorozatok kém- és rendőrfiguráinak változásait taglalja.

Kissé eklektikus elvi alapvetések és igen jó konkrét elemzések összegeződnek Joan Rockwell szellemes és nem tudálékos könyvében.

Karafiáth Judit

Jacques Leenhardt: *Lecture politique du roman. La jalousie d'Alain Robbe-Grillet* Paris, 1973. Éd. de Minuit, 233.

Leenhardt regényelemzési módszere a Lucien Goldmann által lefektetett alapokon nyugszik. (L. L. Goldmann: *Pour une sociologie du roman*); azaz direkt kapcsolatot igyekszik teremteni a regény mint forma és a társadalmi struktúra (a kapitalista társadalom struktúrája) között. Kiindulópontként – s egyben a regény megértésének feltételeként – a „világképet” (vision du monde), mint alapvető jelentésstruktúrát (Structure significative) állítja fel. Ezt illeszti bele egyre nagyobb egységekbe, egy nagyobb ideológiai áramlat, egy társadalmi osztály, majd a francia társadalom egészének struktúráiba. Az elemzés bizonyítja, hogy a „Jalousie” egy „koherens jelentésstruktúrát” képvisel, vagyis a jelentés elemei, minden egyes szinten egy globális jelentésben rendeződnek, amely az elemeknek értelmet ad.

A *Jalousiet* a kritikusok kivétel nélkül mint a feltékenység regényét elemezték, figyelmen kívül hagyva a mű – esetleges – szociológiai, történeti jelentésrétegeit. Leenhardt értelmezésében a feltékenység is csupán mint egy nagyobb jelentésstruktúra egyik eleme szerepel. Az általa leírt bonyolult struktúra lényege, hogy a regény szereplői és egész világa két ellentétes pólus körül tömörül, az egyik a fehérek (gyarmatosítók), a másik a feketék (a bennszülöttek) tengelye. Ez a kettősség érvényesül a külvilág bemutatásában és érzékelésében. Az első fejezet (Perception et représentation du monde) egyes szövegrészek elemzésével és átértékelésével kimutatja, hogy a fehérek és feketék világa egy metaforikus rendszer: „az éjszaka és a fény” tengelye köré csoportosul; az utóbbi, vagyis a fehér gyarmatosítók világa, az előbbiektől állandóan rettegésben tartott, létbizonytalanságban élő univerzum.

Mindezek alapján a regény mint a történetiség hordozója is értelmezhető: mégpedig mint az ötvenes évekre jellemző dekolonizációs folyamat szociológiai struktúra-változásainak megjelenítője. (Ch. III. *L'histoire, le mythe et le livre.*) Ez a folyamat természetesen szintén egy nagyobb társadalmi struktúra elemeként fogható fel.

Leenhardt elemzése, ha nem is mindig, de nagy vonalakban meggyőzőnek tűnik, bár gyakran önkényes és – nyilvánvalóan – egyelőre megkonstruált koncepciót igyekszik a szövegen keresztül bizonyítani. Nem is merül fel az a kérdés, vajon egyezhet-e ez az „olvasat” a szerző szán-

dékaival; hiszen a goldmanni elmélet szerint a szerző maga is mint egy társadalmi csoport egy tagja, spontán módon fejezi ki művén keresztül a társadalom strukturális változásait. – Leenhardt módszere csak bizonyos fajta regények esetében (pontosabban az „új regény”-típusú „szövegek” esetében) látszik célravezetőnek, melyek nem – vagy alig – *ábrázolnak*, sokkal inkább megfej-tendő jelzéseket tárnak az olvasó elé.

Erdődy Edit

Karl Aschenbrenner: *The Concepts of Value. Foundations of Value Theory* Dodrecht – Holland, 1971. D. Reidel Publishing Company, 462.

Karl Aschenbrenner *The Concepts of Value* c. könyvében arra vállalkozik, hogy összegyűjtse az emberre vonatkozó érték kifejezéseket. Nem az értékítéletek összes forrásait tárja fel; amint mondja, ezek részben a slangben, részben a metaforikus kifejezőmódban is találhatók, ő csak a normál irodalmi nyelv érték kifejezéseit gyűjti egybe (10. lap).

Az érték kifejezések mibenlétét illetően szembehelyezkedik a behaviorista nézettel, amely szerint érték kifejezéseink nem mások, mint érzelmi reakcióink megnyilvánulásai (19. lap). Aschenbrenner szerint értékítéleteink valóban kapcsolatosak érzelmi reakcióinkkal, de az utóbbiak másodlagosak: ha valakit irigynek vagy agresszívnek mondunk, nem azért mondjuk, mert haragszunk rá, hanem azért haragszunk rá, mert irigy illetve agresszív. Ilyenformán értékítéleteink érzelmi reakcióink értelmes alapját képezik.

Aschenbrenner feltételezi, hogy az embernek van egy külön morális dimenziója, és ez az emberre vonatkozó érték kifejezésekben tükröződik (18. lap). Az érték nyelv bizonyos ideálrendszert alkot, arra vonatkozóan, hogy milyennek kell az embernek lennie (23. lap). Ez a rendszer nyelvenként valószínűleg kisebb-nagyobb mértékben eltér. Mindenesetre vannak bizonyos, az érték nyelvben kifejeződő tények (például gyilkosság), amelyeknek pozitív értékelése angolul (és valószínűleg más nyelveken is) egyszerűen nyelviileg lehetetlen, illetve patológikus tünet (24. lap, 213. lap).

A könyv három részre tagolódik, az első rész nem érték kifejezéseket, hanem leíró kifejezéseket tartalmaz, az értékelő és ítélező folyamatokat és cselekvéseket leíró szótári egységeket, a másik kettő érték kifejezéseket: a második „az ember

jellemzését”, a harmadik az előbbi kettőn alapuló „általános és végleges értékelést”.

Az első rész a következő alfejezetekre oszlik: 1. *Megelégedettség valamivel*, 2. *Reakció valamire*, 3. *Értékelés*, 4. *Végrehajtás*, 5. *Erkölcsei ítélezés*.

A második részben az emberi jellemvonásokat, jellembe vágó tulajdonságokat sorolja fel Aschenbrenner. Ezek már érték kifejezések, azok a szavak, amelyekben az első rész cselekvései részben megvalósulnak.

Az itt felállított kifejezéscsoportok a következők: 6. *Intellektuális jellemzés*, például okos, rászédhető; 7. *Viselkedésszerű jellemzés*, például nyílt arcú, fürge, mozgékony, ügyetlen, ápolatlan; 8. *Alkatbeli jellemzés*, például vidám, kiegyensúlyozott, csüggedt, mogorva; 9. *Hajlambeli jellemzés*, például elszánt, bátor, óvatos, vakmerő, meggondolatlan; 10. *Szex vonatkozású jellemzés*, például féltékeny, szeretni; 11. *Társas érintkezésbeli jellemzés*, például ösztönöz, alkalmazkodik, ráerőszakol; 12. *Gazdasági jellemzés*, például becsületes, kapzsi, pénzsóvár; 13. *Közöség-szempon-tú jellemzés*, például előzőkeny, szívélyes, nagyképu, bárdolatlan, tiszteletre méltó, becsstelen. Az egyes csoportokat az első részben hasonlóan alcsoportokra osztva magyarázza a szerző.

A jellemvonások rendszere a nyelv részéről bizonyos pragmatista felfogást támogat, azt ugyanis, hogy mindig a hely, az idő és az alkalom függvénye az, hogy mi a helyes, mi a helytelen. A tulajdonságok többsége ui. négyes csoportokat alkot: általában minden tulajdonságnak van dicsérő és megrovó változata, és az ellenkezőjének is van dicsérő és megrovó változata. Például: nagy-lelkű – pazarló; takarékos – zsugori (172. lap). Ámbár vannak olyan tulajdonságok is, amelyeknek csak megrovó vagy csak dicsérő változata van, például a „társas érintkezés” csoporton belül a konfliktust jellemző szavak mind megrovóak.

E négyes konstellációk léte magyarázza azt, hogy az értékelés hitele többnyire erősen függ attól, aki értékel. Ha valakit zsugorinak ismerünk, akkor pl. az, akit az illető pazarlónak nevez, esetleg nem pazarló, hanem nagy-lelkű emberként jellemzendő (16. lap).

A harmadik részben általános és végleges értékelő kifejezéseket gyűjt össze a szerző, például ilyeneket, hogy szeretetre méltó, bámulatos, bosszantó, unalmas stb.; itt kerül szó a „jó” és „rossz” terminus tárgyalására is. A „jó” – a szerző szerint – bizonyos mértékben absztrakt kifejezés, amelyet az előzőkben felsorolt értékelő

fogalmakkal kell és lehet érthetővé tenni, meghatározni (371. lap). Akkor fogadhatjuk el önmagában is, ha azt, aki a terminust alkalmazza, úgy ismerjük, mint aki megbízható jellemzésekkel tudja alátámasztani „jó” ítéletét (372. lap).

A bevezető szerint (22. lap) Aschenbrennernek az a véleménye, hogy a leghatásosabb erkölcsi nevelőeszköz maga a nyelv. Könyve ehhez szolgáltat bizonyítékot, amennyiben kifejti a nyelvben rejlő igen gazdag és kiterjedt értékrendszert. Nagy értéke a könyvnek az is, hogy nem előre megszabott, elméleti kategóriarendszerből indul ki, hanem tapasztalati úton halad, a nyelv tényeiből kiindulva állítja fel kategóriáit.

Kászonyi Ágota

Current Trends in Textlinguistics. Ed. by Wolfgang U. Dressler Berlin – New York, 1978. Walter de Gruyter, 308.

Az utóbbi években divatossá lett szövegnyelvészet sokféle iskolára, csoportra oszlik, amelyek képviselői egymástól eléggé elkülönülve tevékenykednek. A kötetnek épp az a célja, hogy egy helyen közöljön a különböző csoportok tagjaitól olyan tanulmányokat, amelyek jól szemléltetik a mai fejlődési tendenciákat, mindazt, ami ma a szövegnyelvészetben leginkább időszerűnek látszik. Ezek alapján kiderülhetnek tartalmi és formai, terminológiai különbségek (például az, hogy az amerikai szakemberek általában nem szövegnyelvészetről, hanem a „diszkurzus”, azaz a beszédmű elemzéséről, a „discourse analysis”-ről beszélnek), és ugyanakkor az azonos témájú kutatásokról is értesülhetnek. A tanulmányírók többsége az NSZK-ból és az Egyesült Államokból való, de képviselve van a Szovjetunió, Csehszlovákia, Ausztria, Hollandia, Svédország és Ausztrália is. Egy tanulmány a francia elbeszélésgrammatika eredményeit összegezi.

A tanulmányok nagy többsége sajátosan nyelvészeti jellegű szövegelméleti kérdést tárgyal. Kitűnnek újdonságukkal a szemiotikai és kommunikációelméleti megalapozású tanulmányok (pl. W. Nöth, S. J. Schmidt), valamint azok, amelyek a szövegnyelvészet interdiszciplináris (pl. a logikával, lélektannal, elbeszéléselmélettel kialakult) kapcsolatait tárgyalják (pl. Petőfi S. János, T. van Dijk, W. Kintsch). Ez a kapcsolat is azt jelzi, hogy a fejlődés távlatát a szöveg kutatásában érdekelt tudományok egymáshoz közele-

dése biztosítja. Egészen röviden csak az irodalomtudományhoz közelebb álló témákat ismertettem.

Nils E. Enkvist a szövegnyelvészet és a stilisztika kapcsolatával foglalkozik. Nem híve annak a felfogásnak, amely a stilisztikát a szövegnyelvészettel azonosítja, avagy a stilisztika tárgyának csak a mondatnál nagyobb, tehát a szöveg nagyságú nyelvi egységeket tekinti. Ettől a felfogástól a két disziplína kapcsolatáról szólva azokra a stílusjegyekre támaszkodik, amelyek nemcsak mondattani, hanem szövegnyelvészeti leírást is igényelnek. Különben Enkvist magát a stílus fogalmát összehasonlítások eredményének tartja. Szövegnyelvészeti szinten a stílust, pontosabban a stílust alakító jelenségeket különböző szövegek egybevetése alapján értelmezi. Szerinte az így fel fogott stílus és a stílárius jelenségek tanulmányozását a szövegnyelvészet elsősorban azzal segíti elő, hogy a mondatnál nagyobb stilisztikai jelenségeket (mint például a belső monológ, a szabad indirekt stílus) leírása számára a természetes keretet, a szövegszintet biztosítja. A két disziplína közötti kapcsolatnak a fordítottját is lehetségesnek tartja. Erről azonban jóval kevesebbet beszél, tulajdonképpen beéri annak a jelzésével, hogy a sokféle szövegelmélet tételeinek a helyességét a stilisztikai kutatások is igazolhatják (*Stylistics and Text Linguistics*).

Götz Wienold az irodalmi alkotások szövegnyelvészeti megközelítési lehetőségeivel foglalkozik. Az első lehetőség a szöveggrammatikából adódik és elsősorban a verses szövegekre vonatkozik. Alapja a generatív nyelvelmélet „grammatikalitás” fogalma. Az ettől való eltérések foglaltatja a „poeticitás”. A második megközelítési lehetőséget az irodalmi alkotás egyik sajátos szerkezetével, az elbeszélés-, részben a drámaszövegekkel hozza kapcsolatba. Leírásuk számára jó alappal tekint a generatív szövegelmélet „makrostruktúra” fogalmát, az elbeszélést alakító tényezőket (pl. szereplők, idő, hely, cselekmény) generálásának, a szöveg mélyszerkezetéből való származtatásának a lehetőségét. A harmadik megközelítés pragmatikai jellegű, a szöveg „feldolgozására”, az olvasókat ért hatásra, a befogadók értékelésére vonatkozik. Idetartozik többek között az irodalomkritika, az irodalomtörténeti „kodifikálás”, valamint a szövegdidaktika (*Textlinguistic Approaches to Written Works of Art*).

Joseph E. Grimes az elbeszéléselmélet továbbfejlesztésének egyik lehetőségét az új nyelvelméletek felhasználásában látja. A narráció szakirodalmában jelentkező kérdéseket három olyan jelenség köré csoportosítja, amelyek a nyelvi

rendszer különböző részlegeivel hozhatók kapcsolatba. Az első a szemantikai tartalom, ami részben a lexikológiai kapcsolatokból, részben a grammatikai felszíni szerkezetből adódik, de az elbeszélés különböző körülményeinek (szituációinak) a tényezői is áthatják. Ilyen tényezőidézési mód alapján a szereplőket, valamint a helyet és a szóhasználatot (pl. jön – megy) is megszabja. A második jelenség a kohézió. Ezen Grimes lényegében a tartalom elmondásának a módját érti, főleg azt, hogy az elbeszélő hogyan igazítja a hallgatóhoz az információ mennyiségét (mennyire növeli a redundanciát), és hogy ennek következtében milyen előre- és visszautaló elemeket használ, hogyan módosítja az előadás hanglejtését, milyen kapcsolási módokkal él. A harmadik jelenség a téma szerkezete, elrendezési és megjelenítési módja (nyelvi forrásai az alá- és mellérendelések, a vonatkozó névmásos mondatok, ok- és célhatározók).

Az ismertetett tanulmányok mellett kisebb-nagyobb mértékben a többiekben is szó esik stílusról, elbeszéléselelméletről és más irodalomtudományi kérdésekről.

Szabó Zoltán

Style and Text. Studies Presented to Nils Erik Enkvist Stockholm. 1975. Published by Språk-förlaget Skriptor AB and Abo Akademi in Collaboration, 441.

A Nils Erik Enkvist születésének 50. évfordulójára kiadott emlékkönyv 33 tanulmányt tartalmaz. Témájuk az ünnepelt tudós fő érdeklődési körének megfelelően a stilsztika és a szövegnyelvészet. A tanulmányok jó része elméleti jellegű, de a két témakörbe vágó sajátosan irodalomtudományinak is mondható dolgozatok között konkrétabb jellegűeket is találunk. Minthogy ez utóbbiak egy ismertetés számára semmilyen egy- séget sem biztosítanak, csak példaként említem meg néhányat a témáját: a naplóíró, novellista és irodalomkritikus Virginia Wolf, William Blake *The Tyger* című költeményének a szerkezete, stílárís ellentét a Lear királyban, a retorika mint stilsztikai műfaj stb.

Az elméleti jellegű tanulmányokban viszont némi egységet jelent két sajátos téma: az újító tendenciák a szövegnyelvészetben és az új nyelv- elméletek jelentősége a mai stilsztika fejlődésében.

Petőfi S. János a szövegelméletet a természetes nyelvek szemiotikájaként fogja fel, minthogy

biztosítja mind a szintaktikai, mind a szemantikai, mind pedig a pragmatikai leírást. Szerinte egy ilyen szövegelmélet elméleti státusa csakis a nyelvészet és a logika ötvözete lehet (*Beyond the Sentence, between Text Linguistics and Logic*). Kiefer Ferenc abból indul ki, hogy a szöveg hiperszintaktikai minősége elsődlegesen szemantikai jellegű, emiatt még sok a fenntartása a szöveggrammatikával szemben. Úgy véli, hogy egy szövegelmélet feladata csakis azoknak a feltételeknek a tanulmányozása lehet, amelyek megszabják a mondatok szöveggé alakulását. Ebből következően szerinte egy szöveg leírása pusztán szöveggrammatikai alapon nem végezhető el, mert még pragmatikai magyarázattal is ki kell egészíteni (*Coordination within Sentences and Sentence Combinability within Texts*). S. J. Schmidt az irodalmi szövegek „értelmezés-ét a „vétel”-el (receptcióval) szembe állítva próbálja meghatározni. Ennek érdekében a modális logika szempontjainak figyelembevételével „átszervezi” a szöveg befogadásának folyamatát, aminek az a következménye, hogy maga az irodalomtudomány fogalma is a modális logikának megfelelően egy argumentációs folyamatként fogható fel (*Reception and Interpretation of Written Texts as Problems of a Rational Theory of Literary Communication*).

J. McH. Sinclair szerint a szépirói stílust hat olyan sajátosság alakítja, amely valamennyi természetes nyelvnek közös vonása: (1–2) a jelölt és jelölő, a tartalom és a tartalmat kifejtő formák közötti viszony önkényes jellege (pl. a konkrét, tárgyias költészetben, illetőleg az irónia bizonyos fajtáiban), (3) szerkezeti fölöslegesség, alakgazdagság: határozott és saját jelentéssel le nem kötött formaváltozatok (pl. Beckett *Ping* című novellájában), (4) szerkezet- és jelentésbeli kapcsolatok, mint az alliteráció, rím, párhuzam, ellentét (pl. a formalista irányzatokban), (5) az idióma mint mondat- és szövegszervező erő (pl. a rituális nyelvben), (6) a jelentésre, valóságra utalások rendszere (pl. álreferenciális funkció a népmesékben vagy a tudományos-fantasztikus regényekben). Ezek a sajátosságok összekötő kapcsolatok a stilsztika és a nyelvtudomány között (*The Linguistic Basis of Style*). Peter Cassirer a szövegnyelvészet és stilsztika kapcsolatának lényegét abban látja, hogy a stílus szintjéhez a szöveg szintje áll a legközelebb, mivel csak a szövegnek van stílusa. A szövegnél kisebb nyelvi egységeknek nincs stílusa, pontosabban a szintagmatikus kapcsolatoknak esetlegesen lehet stílusa, a morféma stilsztikai szinten állanak, a hangoknak

pedig stiláris értékük van. E szintbeli egybeesés ellenére a stilsztika és a szövegnyelvészet nem azonos tudományág. Cassirer szerint a stilsztika olyan önálló tudomány, amely a nyelvtudománnyal állítható azonos értékű szintre (*On the Place of Stylistics*).

A változatos tartalmú kötet jól tájékoztat a szövegnyelvészet és stilsztika mai helyzetéről. Emiatt nemcsak részleteiben, hanem összességében is jól tükrözi az újonnan felmerült kérdéseket, a fejlődési tendenciákat.

Szabó Zoltán

Dennis Rasmussen: *Poetry and Truth* The Hague-Paris, 1974. Mouton. 123.

Egy Platonnak *Az állam* című könyvéből vett idézettel vezeti be könyvét Dennis Rasmussen. Az emberi boldogság titka – ahogy a szerző Platon szavait interpretálja – abban rejlik, hogy az ember beteljesíti legfőbb hivatását, ami a valóság, az igazság felfedezése. A költészet, Platon összegző véleménye szerint, elfordítja az emberi tudatot a valóságtól. Így tehát a költészet nem illeszkedik bele az emberi fejlődésről alkotott elképzelésbe, melynek elsődleges alkotóeleme a valóság kutatása. Sőt: a költészet veszélyes is, hiszen közvetlen hatással van az emberekre.

A szerzőt tehát az érdekli: igaza van-e Platonnak. Nem nehéz – ahogy írja – olyan filozófusokat, művészetelmélettel foglalkozókat találni, akik cáfolják Platon álláspontját. Heidegger például úgy tekinti a költészetet, mint ami alapvetően összefüggésben van a valósággal. Kinek van igaza? A szerző, még a részletesebb tárgyalást megelőzően ír arról, hogy problémának érzi, vajon ugyanazt értik-e a különböző szerzők a *valóság* (*igazság, truth*) és a *költészet* (*poetry*) terminusok alatt. Dennis Rasmussen könyve központi gondolatának tartja: a költészet és a valóság összefüggésének vizsgálata elválaszthatatlan az *érték* kérdésétől. A második fejezetet a mindennapi életben használt, nyelvektől független *kijelentések* vizsgálatával kezdi. Nem mindegy azonban, hogy a kijelentések egymáshoz vagy a valósághoz mért helyességéről beszélünk-e. E kérdést boncolgatva jut el az alapproblémához: vajon beszélhetünk-e igazságról, valóságról a költészet kijelentéseivel kapcsolatban.

Az alig 120 oldalas könyv óriási hivatkozási apparátussal dolgozik, melyben a filozófia- és irodalomtörténet legkülönbözőbb szerzői és szereplői kaptak helyet, mint például a már említ-

tett Platon, vagy Schiller, Wittgenstein, Heidegger, Keats, Dylan Thomas. A bibliográfia is tekintélyes, körülbelül ötven művet tartalmaz.

A könyvet záró, a konklúziókat összefoglaló *Poetry and Value* (Költészet és érték) című fejezetben a szerző ismét Heideggerre hivatkozik, és megállapítja, nem elég egyes költeményeket vizsgálni. Olyan megállapításhoz kellene eljutni, amely a költészet valósághoz való kapcsolódását egyetemesen bizonyítja. Vannak természetesen olyan művek, melyek a költészet és a valóság összefüggésrendszerébe egyáltalán nem illenek bele. De mi szerint válogatunk? Mit tekintünk egyáltalán költészetnek? A szerző csak néhány általános megállapítást tesz a költészet természetére, s elmondja, hogy ezeken az általánosságokon nem tud és nem is akar túllépni, mivel a költészet és a valóság közötti kapcsolat lehetőségeinek vázolását tekintette feladatának. Hasonlóan általános szinten határozza meg az ember költészetrel szemben tanúsított értékelő szempontjait, alapvető fogódzónak tekintve Sartre *Original Project* fogalmát. Miért keletkezik tehát költészet? – teszi fel a kérdést. Lehet a költészet például a valóság helyettesítője. Az ember elbukik, mikor a valóságot uralma alá akarja hajtani, visszavonul a valóságtól, s tovább azt csak mint alapanyagot használja. A költészet keletkezésének okai igen változóak, s ennek megfelelően a *költészet* értékelésekor a *világ* értelmezésének változásait is szem előtt kell tartani. Dennis Rasmussen – mint a könyvében a világról és a költészetéről leírt töprengések eredményét – végül így foglalja össze a költészet főbb megjelenési formáit:

1. Teremtő költészet, amely a világot szolgálja. A költő felfedezni vagy visszavenni igyekszik a világot. A földet állandó harcban akarja tartani a világgal, s közben megóvni az emberi tudatot a transzcendenciától.

2. Esztétikai költészet: szigetet épít a világon belül. A költő menekülési lehetőséget kínál a világ elől.

3. Esztéticizmus: visszavonulás a világtól, hogy egy másik világot állítson azzal szembe, egy privát birodalmat, melyet az egyén szabadsága hoz létre.

A könyv nem tartalmaz megoldásokat, s a felvetett gondolatokat sem viszi következetesen végig, de tépelődése, a feldolgozott anyag, a felvetett ötletek gondolatébresztőek lehetnek a témával foglalkozó esztéták számára.

Fehéri György

Jacques Barzun: *The Use and Abuse of Art.* (Bollingen Series XXXV.) Princeton–London, 1974. Princeton University Press, 150.

A washingtoni Nemzeti Galériában 1952 óta minden évben felkért előadók tartanak „szép-művészeti” – irodalomtörténeti és képzőművészeti – előadásokat (*A. W. Mellon Lectures in The Fine Arts*). Huszonkettedikként – 1973-ban – Jacques Barzun volt az igen vegyes témájú sorozat vendége.

Ez a kötet Barzun hat előadását tartalmazza, amelyeknek központi problémáját jelzi a cím: hogyan lehet használni a művészetet, s hogyan lehet vele visszaélni. Persze az utóbbi kérdés az érdekesebb; ez is jut a könyvben nagyobb szerephez. A szerző már az első, bevezető előadásban „kultúrkritikai” eszmefuttatásokat ígér, termékeny, sokat ígérő kérdéseket vet föl: vajon tényleg szent és fenséges dolog-e a művészet? Hogyan alakult ki a művészet vallásos felfogása és befogadása? Kik és miért tekintik a művészetet gyógyírnak, hogyan alakult ki az a helyzet, hogy a modern művészet mindennel szembeszegül?

Jók tehát a kérdések és nem kevésbé lenne méltó a figyelemre Barzun személye. A bevezető fejezetben ugyanis kiderül a szerzőről, hogy a század elején Párizsban nevelkedett, s hogy apja számos kiváló avantgarde művésszel tartott fenn szoros baráti kapcsolatot. Úgy tűnik hát, hogy ez a könyv nemcsak elméleti oldalról lehet érdekes, hanem – és ez nem mellékes –, jópár izgalmas történeti adalékkal is szolgálhat.

A következő fejezetekben a szerző arra keres történeti magyarázatot, hogy miképpen alakult ki a művészetnek három olyan befogadástípusa, amely befogadások egyben a művészet három korszakát is jellemzik; azaz magyarázni próbálja a művészetnek vallásként, romboló erőként és gyógyírként való befogadását. Fejtegetései kétségkívül szellemesek: a második fejezetben biztos érzékkel vezeti le a művészet-vallás azonosítás mai formáit abból a funkcióból, amelyet a művészet a XIX. században (és még korábban) egy istentől elhagyott világban töltött be. A harmadik fejezet leírja azt a folyamatot, ahogyan a XX. század eleji avantgarde a polgári értékek tagadásától eljut minden érték, végül önmaga tagadásához. A negyedik fejezet pedig visszakapcsol a másodikhoz: mikor a művészetet az üdvözülés médiumaként, az egyetlen lehetséges kollektív gyógyírként fogja fel alkotó és befogadó egyaránt, akkor ismét veszélyes és illogikus vallásos magatartással van dolgunk.

Az eddigiekhez hasonlóan könnyed, esszéisztikus tónusban vázolja az ötödik fejezet azt a problémát, hogy hogyan függnek össze a művészetek a tudománnyal. Természetesen ezt a viszonyt több oldalról lehet szemügyre venni. Barzun mindegyikről leszögezi, hogy a kritika nem válhat tudománnyá. Azután kitér arra a jelenségre, hogy a modern művészet a tudomány módszereit, eljárásait – vagy éppen csak külsőségeit – hajlamos átvenni, alkalmazni (szériális technikák, kompozíciók, „kísérletek”), s ezzel kapcsolatban a szerző mint esztétikai minőségkategóriát vezeti be az Érdekes fogalmát. Majd rámutat, hogy amikor a művészet a tudomány eredményeit akarja mintegy illusztrálni, lapos általánosságokba téved (lásd a freudizmusnak, a modern fizika új tér- és időszemléletének „felhasználásait”). A dolog másik oldala, mikor a tudomány akar művészkedni, követeli magának a művészet státusát, s mikor a tudósok kardoskodnak amellett, hogy állításaik, levezetések, terveik művészi beccsel bírnak. Amilyen joggal fricskázza meg Barzun ezt a felfogást, olyan felületen – bár változatlanul szellemes – akkor, mikor ismét a kritika tudományos voltát vonja kétségbe: eljárása mindössze annyi, hogy kritika-részleteket idéz, amelyek tudományoskodóan nyakatekert nyelvükkel valóban fonák hatást tesznek.

Az ötödik fejezet, melynek címe: „A művészet a hit vákuumában”, apokaliptikus képet fest a művészetek mai fejlődéséről. Barzun itt nem zár le egy kérdést sem, sőt hallgatóinak-olvasóinak kínálja föl a kiút felőli döntés jogát. Ez a fejezet összefoglalás is, a művészet jelen (síralmas) állapotának áttekintése, és új problémák sorjáztatása is (amelyekre Barzun lényegileg konzervatív módon reflektál). Mindez azonban nem változtat azon a képen, amelyet az olvasó az eddigiek során kialakíthatott.

E kép azt mutatja, hogy Barzunban művelt, kellelmesen csevegő műértőre találhatunk, aki gördülékeny esszé-stílusban, jól szerkesztett előadásokban tárja eléink mondandóját. De – s ez is hozzátartozik a képhez – ez a mondandó nem tartalmaz többet esztétikai-művészettörténeti közhelyeknél, noha ilyen népszerű előadásban és ilyen publicisztikus éllel e gondolatok ritkán olvashatók. E közhelyek mindenekelőtt a történeti fejezetekben (a második, harmadik és negyedik előadásban) érhetőek tetten, s a vád így annál súlyosabb, hiszen Barzun mint történettudós is jónevű szakember. S a közhelyeken túl – amelyeknek ismételtgetése éppen nem káros, sőt jóteknő hatású is lehet – koncepcióbeli zavarok is

találhatók: ez már nehezebben menthető. Hogy csak egy példát említsünk, a szerző egyszerűen azonosítja egy helyen a művészet 1848 utáni „világ-ellenes” indulatait a 48 előttiékkal. Ugyanakkor nagy gonddal szabdalja szét a „burzsoá” kategóriáját – kimutatva ennek állandó történelmi módosulásait és kialakuló számos válfaját –, hogy végül magából a kategóriából semmi nem marad. Óvakodik attól is, hogy a művészet három befogadás-típusát (és programját), a vallásosat, a rombolót és a „gyógyírt” egymás mellé állítsa; ehelyett, mint láttuk, egymást követő korszakok reprezentáns befogadásainak tekinti őket. Márpedig e három művészeti program a romantikában például egymást kiegészíteni látszik, úgy, hogy egyik a másik nélkül meg sem lehet. Pusztán az előadások harmonikusabb tagolása végett ezt a tényt kár volt feladni.

Nem lehet megtagadni azt az érdemet Jacques Barzun könyvétől, hogy könnyen befogadható, közérthető formába öntötte a nem túlságosan eredeti, de kétségkívül igaz meglátásokat. Az már nem a szerző hibája, hogy előadásait, melyek bizonyára hatásosak, hasznosak, és – mondjuk meg – magas színvonalúak voltak, így, leírva-olvasva fenntartásokkal kell megítélni. Ha az olvasó nem számít többre annál, hogy néhány órán át elbeszélgetnek vele a művészetekről, történetükről, s ezek kapcsán némely elméleti kérdésről – nem fog csalódnai.

Kálmán C. György

Gisela Luther: *Barocker Expressionismus?* The Hague – Paris, 1969. Mouton, 177.

A periodizálás és a stílustörténeti kategóriákkal történő foglalkozás mindig a hálátlan feladatok közé tartozik. Hatalmas ismeretanyagot, történeti, esztétikai és egyéb stúdiumok alapos tudását követeli meg a szerzőtől. A szintetizálásra való törekvés viszont elkerülhetetlen. Bármelyik költő, prózaíró monográfiájának megírása csak szélesebb távlatokból történhet.

A periodizáció egy szélsőséges esetével foglalkozik Gisela Luther könyve, mely a *Stanford Studies in Germanics and Slavics* sorozat hatodik köteteként jelent meg.

Wilhelm Worringer, de főként Heinrich Wölfflin művészettörténeti tanulmányaihoz nyúl vissza a szerző. Az általuk bevezetett stílusperiodizálási fogalmak szerint a művészetek története

klasszikus és nemklasszikus korszakok váltakozása.

Mint ismeretes, Wölfflin: *Renaissance und Barock* (München, 1888), majd később a *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (München, 1915) című könyveiben éles különbséget tesz reneszánsz és barokk stíluskorszak között, mint klasszikus és nemklasszikus kor között. Ezt különböző formai és esztétikai kategóriákkal támasztja alá, melyet Gisela Luther könyve részletesen ismertet. Hiszen ez módszertani alapja mindenféle olyan jellegű kutatásoknak, melyek két vagy több stílustörténeti kategóriák közti hasonlósággal foglalkoznak.

Számos kutatás folyt a huszadik század irodalom- és művészettörténetében az expresszionizmus és a barokk stílus párhuzamos vonásairól. Kasimir Edschmid az expresszionizmust visszatekintésnek tartja a gótikához, barokkhoz, romantikához. Itt látjuk, hogy nemcsak a barokk tartozik a „nemklasszikus” stílusperiódushoz, hanem a gótika, romantika, sőt az expresszionizmus is.

A szellemtörténészek véleménye is hasonló. Oskar Walzel: *Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart* (Berlin, 1929) című könyvében szintén párhuzamot lát az expresszionizmus és a barokk irodalom között.

Wolfgang Paulsen: *Expressionismus und Aktivismus* (Bern–Leipzig, 1935) című munkájában az expresszionizmust a barokk és gótikus életformák kiteljesedéseként szerepelteti.

Még fontos megemlíteni Ferdinand Josef Schneider: *Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart*. (Stuttgart, 1927) című könyvét, mely szintén a régi német irodalomtörténetben keres stílusrokonságot a modern német líra kialakulásának történetéhez.

A barokk korszakkal foglalkozó kutatók sem maradtak tétlen e rokoni kapcsolatok kidomborításában (Quirin Kuhlmann).

Gisela Luther könyvének fő gondolköre a XVII. századi német barokk költészet és az expresszionista líra képzalkotására vonatkozik. Külön fogalomszótárt szerkeszt a két korszak költészetének közös vizsgálásához. Megpróbálja közös nevezőre hozni a különböző stilisztikai, pszichológiai, logikai fogalmakat, melyek egyöntetűen használhatók a két stílus párhuzamos-vizsgálatához.

Andreas Gryphius, német barokk költő és Georg Heym, a német expresszionista költészet kiemelkedő alakjának költeményeit vizsgálja a szerző. Kétségtelen, hogy a kiválasztott költemények képanyagában tárgyi, tartalmi egyezések

vannak. Különösen két képtípus emelhető ki, melyek mindkét költői irányzatban jelen van.

A groteszk képek jelentős szerepet töltenek be mind a barokk, mind pedig az expresszionista költészetben. A pusztulás, rohadás, csúnyaság képei szintén elementáris erővel vannak jelen mindkét költő verseiben.

Ezeket a képtípusokat valóban sokan használják, sőt esztétikai kategóriákká szélesülnek, de a barokk irodalmi alkotásokban a szép és csúnya mint ellentét van jelen. Együttesen lépnek föl ezek a kategóriák és egymás ellentétében van poétikai funkciójuk. Az expresszionista költészetben pedig a rohadás, pusztulás, csúnyaság képei diszharmoniót fejeznek ki, szembenállást a valósággal.

Az expresszionizmusra mint stílusirányra rendkívül jellemző a szubjektivizmus, a patetikus hangnem, az érzelmek szabad, kötetlen áradása, a belső látomások kivetítése stb. Mindez sok rokon-ságot mutat a barokk költészettel, de ez csak esetlegesség, véletlen egyezés.

Georg Heym költeményeinek apokaliptikus látomásai nem rokoníthatók a XVII. századi barokk költészettel. Ott a látomás csak tájékozódás volt a világmindenség rendje iránt.

Sem a párhuzamot, sem a modern líratörténet képi előzményének vizsgálatát nem lehet a barokk költészetben keresni. Formai-tartalmi egyezések lehetségesek, de ezek sohasem vezetnek olyan eredményekhez, melyek a stílusirányzat kortörténeti elhelyezését pontosan meghatároznák. Jelen esetünkben a két stílusirányzat kép-vizsgálata érdekes, de jelentős információt nem tartalmaz. Egy bizonyos kor társadalmi-történeti vetületében élnek ezek a képek sok-sok összefüggést tartalmazva, számos szállal kötődve a kor művelődéstörténeti összképéhez.

A periodizálás kérdéséhez az ilyenfajta „kiszakított” párhuzamok nem sokat mondanak. Gisela Luther szerint sincsenek stílusrokonságok. Könyvének végső tanulása szerint is alapvető poétikai különbség van a barokk és az expresszionista líra képalkotásában is.

Mégis, miért írta akkor ezt a könyvet? Szerényen adaléknak szánta munkáját. Korlátait és kétségeit óhajtotta kifejezni: milyen nehézségei vannak két irodalomtörténeti korszak közötti összehasonlításnak.

Valamit azonban meg kell jegyeznünk: azon túlmenően, hogy bizonyos kutatók klasszikus és nemklasszikus korszakokra osztják a társadalom- és művelődéstörténetet; a barokk korstílus átfogóbb, nagyobb stílustörténeti periódus, mint az

expresszionizmus, mely csak a XX. századi modern stílustörténet egy fejezete. Csak stílusirányzat, amely azonban tartalmi és formai tekintetben valóban rengeteg újdonságot hozott.

Makray Magdolna

Gerhard Strunk: *Kunst und Glaube in der lateinischen Heiligenlegende. Zu ihrem Selbstverständnis in den Prologen* München, 1970. Wilhelm Fink Verlag, 169. Medium Aevum. Philologische Studien, Band 12.

A hagiográfia – a legendairódalom – a latin nyelvű európai irodalom egyik legősibb és legelterjedtebb műfaja; ennek ellenére az irodalomtudomány mostohagyermekként kezelte – állapítja meg könyve bevezetésében a szerző. Csak amióta a nemzeti irodalomnak előkészítőjét látják a középkor latin nyelvű művelődésében, érdeklődésükkel is csak azóta fordultak a kutatók a legendák felé. Itt azonban megint veszély fenyeget. A legenda – vagy pontosabb megjelölése szerint a *vita* (szent életrajza) – a történeti művek, még pontosabban az életírások műfajába tartozik ugyan, mégis olyan sajátos tartalmi jegyeket visel magán, amelyek a történeti irodalom többi ágától megkülönböztetik, és a legsajátosabban keresztény jellegét megadják. Ennek tudomásul nem vétele jelenti az említett veszélyt.

Mert miről is van szó? A *vita* „főhőse” egy szent életű. Istentől kiválasztott személy, olyan valaki, aki nem a maga erejéből, hanem mindenestül a mennyei kegyelemből lett azzá, amivé lett. Életében nem a szokott módon történetinek nevezett események a fontosak, hanem azok, amelyek Isten dicsőségének megnyilvánulásai, amelyek az olvasók lelki épülését (aedificatio) szolgálják. A *vita* tehát kérügmataik, hithirdetői, ill. erkölcsitanítói feladatának betöltése szempontjából ítéltető meg. Első és legfontosabb mintaképe a *Biblia*, az *Újszövetség*.

A hagiográfus tehát nem a történetíró ismert feladatkörét tölti be, hanem sajátos módon a papét –, aminthogy ő csakugyan pap is, a legtöbbször szerzetes. Felelősége nem az oknyomozás vagy a történeti hitelesség megállapítása, hanem – ahogyan legtöbbjük meg is fogalmazza – az Isten vagy Isten embere dicsőségének méltó hirdetése testvéreinek épülésére és üdvösségére.

Strunk könyve ezen a ponton ragadja meg a középkori latin nyelvű hagiográfiát. Azt vizsgálja, elemzi, miként fejezik ki a legendáirók prólogu-

saikban az említett feladatukat, illetőleg mint néznek szembe e feladat formai követelményeivel.

A klasszikus ókor elméletírói (Cicero, Quintilianus) a *genera dicendi* felosztásában három stílusréteget állapítottak meg, aszerint, hogy mi az írásmű célja: a tanítás, gyönyörködtetés vagy a cselekvésre indítás. A *vita* feladata kétségtelenül tanítani, de mindenekelőtt cselekvésre indítani, illetve a Teremtő dicséretét zengeni. Miként használtsa, hasznosíthatja hát a legendáiról az antik retorikai tanításokat? Ha a IV–VII. század hagiográfusainak reflexióit vizsgáljuk a forma és a tartalom megfelelésének kérdésében, azt találjuk, hogy két problémát látnak maguk előtt. Az egyik az, hogy olyan transzcendens tényekről kell számot adniok, olyan szent világ eseményeit leírniok, amely a közönséges emberi megtapasztalás számára elérhetetlen. A másik az, hogy ők maguk alázatosan be kell vallják bűnösségüket, s eme alázat adekvát kifejezés csakis a *sermo humilis*, az egyszerű stílus lehet. A hagiográfusok alapmagatartása azonos: de ezen belül az antik-pogány hagyományhoz való viszonyuk más és más. Egyik részük (így Sulpicius Severus) elvileg elutasítja az antik elokvenciát. Másik részük (pl. Hieronymus) főntartással él ugyan az antikokkal szemben, ez azonban csak ideológiai síkon jelentkezik; szerintük az antikvítás művészi eszközei fölhasználhatók az új mondanivaló közvetítésére. Harmadik csoportjuk (mint Venantius Fortunatus) főntartás nélkül utánozza az antik példaképeket; számára a *Bihlia* a maga *sermo humilis*-ával mintha nem is léteznék...

E későantik–koraközépkori kezdetek után a könyv második felében részletesebben elemzi a szerző a VII–XII. század hagiográfusainak állásfoglalását a tartalom-stílus egységét illetően. Már az ún. Karoling reneszánsz idején kétféle álláspont szilárdult meg. Nagy Károly és köre szerint a kereszténységnek a világot át kell hatnia, következképpen a „világ” vívmányai „megkeresztelendő”. Anianei Benedek apát meg Jámbo Lajos ezzel szemben a világtól való elfordulás elvét vallották. Ez a kettősség jellemezte a hagiográfusok magatartását is.

Ha ennek teológiai feltételeit keressük, megfontolásra érdemes, dialektikus ellentétet látunk. Az író – mint közönsége is – bűnös, természetben megromlott, tehát magasztos feladatának önerejéből megfelelni képtelen. Ám megbízójával, végső soron Istennel kerülne szembe, ha engedetlenül megtagadná az életrajz megírásának reá rótt

kötelességét. A tárgy is, a megbízás is „felülről” jött –, a segítségnek is onnét kell hát jönnie, ezért könyörög az író, erre kéri testvéreit, előljáróját is. Ami a feladat megoldásának formai oldalát illeti – tehát ha a művelődési feltételeket vagy poétikai következményeket keressük (és Strunk ennek szenteli a legnagyobb terjedelmet) –, a korai keresztény irodalmi hagyomány két nagyjának, Augustinusnak meg a sevillai Isidorusnak e kérdésben elfoglalt állásfoglalását fogjuk döntőnek találni.

Az antik irodalomelmélet a mű méltó megvalósításának két feltételét ismerte, az *ingenium*-ot és az *ars*-t. Ami az elsőt illeti, láttuk, a középkor felfogása szerint elégtelen arra, hogy a maga bűnös mivoltában a szentet kifejezze, ezért a *vita* megalkotására az isteni *inspiratio* teszi alkalmas-sá. Ami a másodikat illeti, e téren megoszlottak a vélemények. A téma tanító, épületes jellege – így egyesek – az egyszerű (*humilis*) stílust kívánja meg, főleg ha azt is tekintjük, hogy a tanítás mindenkire szól. Csakhogy – hangsúlyozza a retorikai szempontot a másik oldal – a legenda nemcsak tanít, hanem cselekvésre is ösztönöz, ennek megfelelően a magasztos (*grandis*) stílus a célravezető, hiszen ez képes az olvasót megindítani. És ha halkabb szólammal, de részt vettek a vitában az emelkedett (*sublimis*) stílus hívei is, mondván, a gyönyörködtetés eszköze – nem célja! – kell legyen a hagiográfiának.

Gerhard Strunk kis monográfiájának e vázlatos ismertetése mutatja, mennyire érdekes, eddig valóban a figyelemre kellően nem méltatott terület bejárására vállalkozott a szerző. Sajnálatos, hogy vizsgálatait mindvégig csak a legenda-prológosokra korlátozta, s nem kísérelte meg magukon a műveken bemutatni a stíluseszmenyek közötti harcot. Munkája során számos helyen szembeszáll Curtius toposz-elméletével – nem egészen meggyőző módon. Mert a középkor íróitól nem vitathatjuk el ugyan a hitet mint alkotásuk egyik fő motívumát, mégis ha ekszkuzáló formulákat egymás mellé tesszük, bizony nem szabadulhatunk attól az érzéstől, hogy egy új, az antiktól független, azzal polemizáló toposzrendszer alakult itt ki. Tanították is ezt az iskolákban –, de a szerző e tanításról nem tesz említést. És ha itt tartunk, említsük meg további hiányként azt, hogy alig-alig olvasunk nála a vizsgált évszázadok szellemi mozgalmairól, ezek intézményeiről, pedig ezek nélkül olyan eszmétörténeti jelenség, mint a hagiográfus attitűdje a szentség és szépség kérdésében, nem vizsgálható meg teljes értékűen. A

könyvnek ezzel szemben rendkívül nagy érdeme, hogy szűk szempontú vizsgálatát imponálóan gazdag anyagon, ennek árnyalt elemzésével végezte el.

Boronkai Iván

Roswitha Klinck: Die lateinische Etymologie des Mittelalters München, 1970. Wilhelm Fink Verlag, 205. Medium Aevum, Band 17.

Ma az etimológia a nyelvtudomány része. Nem így volt ez az ókorban, még kevésbé a középkorban: amit akkor e névvel illettek, az irodalomelmélet elevenéhez tartozott. A XII. században – R. Klinck monográfiájának ez az időszakasz áll a középpontjában – fogalminál is, módszertanilag is két egymástól eltérő fölfogás érvényesült a „szófejtést” illetően: a tradicionalista irányzat Sevillai Isidorushoz s rajta keresztül az etimológia antik tanához kapcsolódott. (Ez nagyjából megfelelt az etimológia eredeti, s ma is érvényes fogalmának, amennyiben a szavak származását kutatta.) Képviselőjeként Hugo de Sancto Victorét mutatja be a szerző. – Petrus Helie Priscianus-kommentárjában találjuk meg eklatáns példáját egy másik, újnak számító etimologizálásnak, amely korábbi időkre, egészen a patrisztika koráig nyúlik ugyan vissza, de legvilágosabb fogalmi rendszerét éppen Petrus Heliének köszönhetjük. Ebben a rendszerben az etimológia már nem a szó eredetét kutatta (terminus technicus: *derivatio*), hanem jelentését (megjelölése: *etymologia* vagy *expositio*).

Aki középkori művekkel foglalkozott, számaltanszor találkozott ezzel a típusú szófejtéssel. Fejcsóváloán naivnak, erőltetettnek, csűrös-csavarásnak érződik –, holott a jelképekben gondolkodó középkori ember, aki a kézzelfogható valóságban is elsősorban a Teremtő keze nyomát kutatta, a nyelv tényeiben sem kereshetett mást, mint valamiféle revelációt. Idézzünk ezzel kapcsolatban a magyar olvasó előtt ismerősebb példát a László legendából: „Mert ha nevének etimológiájával enyegünk (!), ‚Ladislaus’ a népeknek istenadta dicsőségét jelenti. *Laos*-t ugyanis népnek fordítják, *dos*is pedig *adó* vagy *adott*, illetve *adás*. Nevének első szótágja pedig szótagtoldással *dicsőség*.” (Kurz Ágnes ford.: *László király emlékezete*. Bp. 1977. 51.)

A keresztény ókor és középkor szerzőinek egy sereg középponti fogalom új „etimológiáját” kellett megtalálniok, részben azért, hogy az antik

örökségből átvett művelődési elemeket fölhasználhassák a maguk céljaira, részben, hogy az Őszövetség sokszor homályos világát áttetszőbbé tegyék. Eközben sok olyan antik etimológiát találtak, amelyet változtatás nélkül fölhasználtak a maguk céljaira; átvettek az antik örökségből azonban olyan etimológiákat is, amelyek a keresztény tanítással nem álltak összhangban; és természetesen egy sereg új szófejtésre, ill. szómagyarázatra is kényszerültek. Ezzel a három csoporttal bőséges példák során keresztül ismeret meg bennünket R. Klinck, miközben egyre világosabbá teszi számunkra azt a tényt, hogy a XII. századi „nyelvtudomány” etimológián tulajdonképpen szavak és fogalmak allegorikus értelmezését, kifejtését értette. Hogy pedig mit is jelentett ez a gyakorlatban, erre a harmadik fejezet ad ízelítőt, amikor először egyes fogalmaknak lexikográfiai és enciklopédikus munkákban olvasható allegorikus értelmezéséből állít össze példátartat, azután pedig két kommentár eljárását mutatja be: Thomas Cisterciensis *Énekek énekek kommentárját* és Utrechti Bernát *Theodulus kommentárját*. Ez utóbbi még kiadatlan; ám fő érdekessége az, hogy Theodulus a maga *eclogá*jában egy-egy antik mitológiai személyt vagy jelenetet állított szembe a neki megfelelően kiválasztott ó- vagy újszövetségi párával – a jellemzően *Pseustis*-nak és *Alithia*-nak („Hazugság” és „Igazság”) nevezett két pásztor énekversenyében. Elképzelhetjük, hogy ez a téma mennyire csábította a kommentátort az expositióra!

A szépen, logikusan és gazdaságosan összeállított monográfia, amelyet gazdag bibliográfia és betűrendes mutató tesz teljessé, több irányban késztet továbbgondolásra. Az egyik irány eszméletörténeti: a nyelvészeti-irodalomtudományi tények bőséges kiegészítést kívánnának a filozófia-, sőt művészettörténet oldaláról. Másfelől – mint idézett példánk is mutatja – a monográfia kutatásra ösztönözhet hazai középkori irodalmunk területén.

Boronkai Iván

Kazimierz Kumaniecki: *Literatura rzymska. Okres cyceronski*. Warszawa, 1977. Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 574.

Van-e jelentősége számunkra egy tudományos igényű megírt ókori irodalomtörténetnek? Van-e olyan módszertani tanulsága, amelyet a ma irodalomtörténész hasznosíthat? Ezekre a kér-

désekre igyekszik választ adni a feldolgozás módszerével, az irodalomtörténetírás egyik lehetséges fajtájának kidolgozásával a neves lengyel ókortörténész, K. Kumaniecki, aki ebben a könyvében a római irodalomnak csak egyik, de rendkívül jelentős korszakát tárgyalja, nevezetesen Ciceróét. Nem szabályos és hagyományos értelemben vett irodalomtörténetet ad, hiszen illet már sokan és sokfélélt írtak. Számára a római irodalom Róma társadalmi és politikai küzdelmeiből nőtt ki, tükrözi és magyarázza azokat. E kötetben a római köztársaság utolsó évszázadának történelmét, illetve irodalomtörténetét tárgyalja. Pontosabban szólva, az i.e. 90-es évektől a 40-es esztendők végéig, azaz Cicero haláláig (i.e. 43.). Ezért az irodalomtörténet mellett segítségül hívja a művelődéstörténet eredményeit is, és figyelembe veszi a historiográfiát, a filozófia-történet, a politikai gondolkodás története és az episztolográfia megállapításait. Mindezeket ötvözi, és beleilleszti az irodalomtörténeti folyamatba.

Kumaniecki módszerének jellemzője, hogy összefoglalása az adott korszakra vonatkozó eddigi kutatásoknak, a legújabban feltárt forrásokat és ezekkel kapcsolatos tanulmányokat éppen úgy fölhasználja, mint az egykorú anyagot. A könyv probléma-központú; ami azt jelenti, hogy egy-egy szerző életének, életművének nem valamennyi, olykor részletekbe menő mozzanatát mutatja be, hanem csak a legfontosabb, a leglényegesebb elemeket emeli ki, s ezek köré csoportosítja mondanivalóját. Az egyes fejezetek fölépítése hasonló jellegű. Először rövid életrajzot ad, ezt követi a művek kronológiájának problémája. Majd a műfajok és a mű strukturális kérdéseiről szól, ezzel kapcsolatosan jellemzi a költőnek vagy írónak főbb sajátosságait. Gyakran folyamodik az összehasonlítás módszeréhez; a római irodalom egy-egy alakját a megfelelő görög költővel, íróval, bölcselővel veti egybe.

Kumaniecki időrendi sorrendben halad, a teljesség igénye vezeti, tehát a legjelentéktlenebb tollforgató sem kerül el figyelmét. Már érzékeltetett tárgyalásmódja biztosítja, hogy mégsem vész el a részletekben. A mű középpontjában Cicero áll, valamint a Cicero-kor több nagy költője (Lucretius, Catullus), történetírója (Cornelius Nepos, Sallustius). A jobb áttekintés kedvéért külön fejezetekben tárgyalja a költészetet és a prózai műfajokat. A prózai műfajokról szóló részben külön hangsúllyal beszél a történetírókról, a szónokokról és általában a retorikai stílusokról, valamint a szónoklattanról. Ez azért nagyon fontos, mert a későbbi korok retorikusai is ide nyúl-

tak vissza, a cicerói retorikát értékelték, magyarázták, használták föl.

Ma már egyre nehezebb a nemzeti irodalomtörténetek megalkotása. A századok folyamán olyan sok anyag gyűlt össze, hogy egy ember szinte lehetetlen feladatra vállalkozik, ha egy-maga akarja ezt az anyagot feldolgozni, rendszerezni. Kumaniecki példát mutat arra; hogyan lehetséges mégis eligazodni a több könyvtárvnyi forrásban és irodalomban; hogyan lehet megrajzolni egy irodalmi fejlődést, egy adott korszakot. Ezért irodalomtörténete nemcsak az ókortörténezsnek számára tanulságos, nemcsak az forgatja haszonnal, aki például Cicero szónoki műveire kíváncsi, hanem az is, aki egy adott nemzeti irodalomtörténet egy korszakának teljes rajzára vállalkozik. A könyv módszertani eredményei a modern filológiának is például szolgálnak. A kötet értékét növeli, hogy nehezen felkutatható forráskiadványok és kommentárok bőséges bibliográfiájával szolgál, jó elrendezésben. E mű egy nagyobb vállalkozás része, az előzmények (archaikus korszak) és az augustusi korszak monográfiája később jelenik meg.

Soós István

M. C. Bradbrook: *The Living Monument (Shakespeare and the Theatre of his Time)* Cambridge, 1976. Cambridge University Press, 287.

M. C. Bradbrook már több tanulmányban foglalkozott Shakespeare és a korabeli színház kapcsolatával. Ez a munkája, – az 1576-ban megnyílt, James Burbage által alapított Színház 400 éves évfordulója kapcsán – képet ad a színházi élet, Shakespeare és kortársai drámáinak társadalmi hátteréről. A könyv 3 részből áll és 14 fejezetre tagolódik.

Az első részben a színház szociológiájával foglalkozik, amely alatt azt a hármas kapcsolatot érti, ami a színészek, a közönség és a drámaírók között fennállt. Ismerteti ezek hatását a dráma fejlődésére, a látványosságok, ünnepek, Ben Jonson udvari játékaiknak és magának Londonnak az átalakulását Erzsébet uralkodásának utolsó éveitől Jakab uralkodásán keresztül. Shakespeare királydrámáit (history plays) a Tudor-társadalom kölcsönhatásában tárgyalja. A kor drámatörténetét egy ötfelvonásos dráma tagolódása szerint korszakolja:

Előjáték: A Színház megnyitása előtti időszak.
I. felv. (1575–88.): A Színház és a köréje csoportosuló írók.

II. felv. (1588–99.): Az önállóuló dráma fokozatos elszakadása az egyéb műfajok stílus-hatásától. Shakespeare ezen időszak végére válik a legjelentősebb drámaíróvá. A színházak és színészek támogatása, elismerése.

III. felv. (1600–13.): A Globe Színház megnyitásától – Shakespeare visszavonulásáig. A dráma aranykora: Shakespeare nagy tragédiáinak, utolsó színműveinek, Ben Jonson legjobb darabjainak, Marston, Tourneur, Webster, Chapman műveinek keletkezése.

IV. felv. (1613–25.): Jakab uralkodásának második korszaka. Jonson uralta a londoni színpadot. Fletcher és Middleton komédiáinak keletkezése. Néhány új színház, majd a korszak végén a színházak bezárása.

V. felv. (1625–42.): Károly uralkodása idején a színház egyre kevésbé népszerű szórakozási forma.

Az utolsó fejezet már átvezet a második rész Jakab-korabeli Shakespeare-elemzéséhez. Bemutatva azt, hogy a korabeli művek egymásra hatásából hogyan alakult át, illetve hogyan alakult ki Shakespeare egyedülálló munkássága. Részletesen a *Machbethet*, mint a látvány és költészet összefonódását, a *Lear királyban* a bolond szerepét, a szerelem és háború ábrázolását az *Othello*, *Coriolánus*, *Antonius és Kleopátra* problematikáján keresztül clemzi. Négy fejezetet szentel utolsó darabjainak (*Pericles*, *Cymbeline*, *Téli rege* és *A vihar*), amelyek véleménye szerint egy színházban eltöltött élet felhalmozott tapasztalatainak bizonyítékai. Két korabeli dráma közül az egyikben közreműködését bizonyítja, illetve célolja meg szerzőségét a másikban.

A harmadik rész a Shakespeare utáni fejlődést mutatja be (kapcsolatát, hatását Jonsonra és a fiatal Miltonra), a Károly-korabeli színház alapvető különbségét a korábbiaktól és a színháztörténet 60 éves dicsőséges korszakának hanyatlását.

A tanulmány sok mindent helyez új megvilágításba. Shakespeare múltjáról írott drámáiban nem hagyja figyelmen kívül saját korára vonatkoztatott utalásait. Előadásokra, filmekre, tanulmányokra hivatkozik. Közli London színházi térképét és az 1557–1642 között működő színházak legfontosabb adatait. A kötetet gazdag jegyzetanyag egészíti ki.

Borsos Zsuzsanna

Barbara Bienkowska: *Staropolski świat książek*. Wrocław, 1976. Ossolineum, 260.

A könyv kultúrtörténeti szerepéről, a könyv és az olvasó, a könyvkiadás és társadalom viszonyáról, a könyvtárak és a nemzeti művelődés összefüggéseiről számos kötet jelent már meg a szakszerűen szerkesztett népszerűsítő jellegű „Książki o książce” – „könyvek a könyvről” sorozatban. Z. Arct: *Dziwne historie książki*, a könyv különös történeteiről. E. Skierkowska: *Współczesna ilustracja książki*, a jelenkori művészi könyvillusztrációról, J. Kałodziejka: *Biblioteka a świat współczesny*, a könyvtár és jelen világunk címen írt összefoglalást. Értékesek a régebbi korszakok könyvtörténetének fejezetei, mint B. Kocowski: *Drzeworytowe książki Średniowiecza*, a középkor fametszésű könyveiről szóló, vagy J. Czerniatowicz: *Książka grecka średniowieczna i renesansowa*, középkori és reneszánsz görög könyv. Szélesebb a tematikája a könyvek régi lengyel világáról szóló munkának.

B. Bienkowska a mai modern ember szemével tekint vissza a kultúrhistoria kéziratosa, ill. a könyvnyomtatás utáni évszázadaira. A leszűrt történeti tanulság elvi jelentőségű. Az írás, a könyv és az ember viszonya a társadalmi rétegződésen belüli változások következtében szintén módosul, tartalma a középkor, a humanizmus és a reneszánsz, a barokk és a felvilágosodás korában lényegesen megváltozik. Összetett a funkciója a nemzeti jelleg kifejezésében, de összekötő kapocs az egyetemes művelődéstörténet láncolatában is. A szerző mindezt a kódexirástól az első nyilvános könyvtár megnyitásáig (1747) tartó történelmi út vázolásával, az újabb korszakváltozást jelző Szkola Rycerska könyvtárának (1767–1794) leírásával érzékelteti.

Hopp Lajos

Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale. Actes du Deuxième Colloque de Mátrafüred 2–5 Octobre 1972. Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó, 190.

A második mátrafüredi nemzetközi eszmecsere anyagának, az előadások és viták együttes publikálása teljesebb képet ad a magyar, a közép- és kelet-európai felvilágosodás témájának szentelt tudományos konferenciáról, mint korábbi beszá-

molónk (Helikon VF 1973. 4). A tematikai részleteken túlmenően, elsősorban a három nagy témakör polémiáiból adódó közös tanulságok érdemének figyelmet.

Elméleti és módszertani szemszögből akár a „társadalom, nemzet és kultúra...” témakör, vagy a „hasonlóságok és különbségek” vizsgálata megerősítette annak a kutatási iránynak a helyességét, amely szerint az eszmei, irodalmi és művészi irányok jellemzése, a fölvilágosodás fogalmának értelmezése s a periodizációs problémák európai szintű tanulmányozása elválaszthatatlan a gazdasági s társadalmi viszonyok, politikai és kulturális összefüggések kutatásának megalapozásától. Erre mutatnak az európai felvilágosodás differenciált tanulmányozására, tipológiai érdekű megállapításaira vonatkozó polémikus vélemények is: a nyugati és keleti zónákban kimutatható nagy különbségek ellenére a felvilágosodás ideológiai, illetve filozófiai és kulturális alapjai közősek. Mindez az összehasonlító komplex módszerű kutatások érvényesülésére vall a XVIII. századi és a felvilágosodás kultúrájának feltárásában és rendszerezésében. A felvilágosodás közép- s kelet-európai megjelenésének sokféleségében a nemzeti kultúrák kutatása szervesen beleágyazódik a nemzetközi kutatások összképébe. Ennek a munkafolyamatnak nemzetközi együttműködéssel történő ösztönzését szolgálják a mátrafüredi kollokviumok kötetei. Az eddigi viták folytatását célozzák a következő találkozóra kitűzött, a felvilágosult abszolutizmus, kultúra és közönség, a felvilágosodás stílusai, újabb területekre kiterjedő vitatéma-javaslatok.

Hopp Lajos

Elida Maria Szarota: *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts* Bern und München, 1976. Francke Verlag, 258.

A neves varsói germanista professzornő, aki az elmúlt évtizedekben számos könyvével járult hozzá a német barokk irodalom történetének kutatásához, most ismét figyelemre méltó monográfiát tett közzé. Drámatörténeti szintézise a XVII. századi németországi latin és német nyelvű színjátszásról gazdag körképet ad, noha címe szerint csak három problémakör kiemelését ígéri. A történelemnek, a politikának és a társadalomnak a drámai művekben való tükröződését, szemléleti formáikat elemzi ugyanis elsősorban, de a három vizsgálódási szempont alkalmas arra, hogy

segítségükkel a XVII. századi német drámairodalom fejlődéséről áttekinthető képet nyerjünk.

A szerző elsőként a jezsuita iskoladramákban vizsgálja a történelemnek, mint a drámai cselekmény tárgyának megjelenését. Ennek során a rend színjátszásának történetében öt periódust különböztet meg. Az elsőben (1574–1622) főként egyháztörténeti anyagot használnak fel a jezsuita szerzők, a másodikban (1623–1672) a felekezeti és politikai konfliktusok kerülnek előtérbe, a harmadikban (1672-től a XVIII. század elejéig) jelennek meg a török témák és a családi problémák, mint drámai cselekményformáló tényezők, a negyedikben (a XVIII. század elejétől 1735-ig) világtörténeti témák és az új keresztény fejedelemszmény szerepeltetése dominál, végül az ötödikben (1735–1773) már a felvilágosodás hatása érződik: az antik példák alapján az új államférfi ideálja bukkan fel. Noha ez a periodizáció első pillantásra talán túl merevnek tűnik, a részletes elemzések igazolják a szerző koncepcióját, mert a drámai hóstípusok, a konfliktusszerkezetek, a környezetrajzok, a színpadi technika és számos egyéb elem vizsgálata révén szembe-tűnővé válik az egyes fázisok elkülönülése.

A jezsuita iskoladramák után a német nyelvű színpadi művek hasonló szempontú elemzése következik. Andreas Gryphius, August Adolph von Haugwitz, Johann Christian Hallmann és Christian Weise művei alapján meggyőzően mutatja be a szerző a jezsuita drámák tendenciózus történet szemléletétől való eltávolodás folyamatát, amely különösen a négy Gryphius-darab (Leo Armenius, Catharina von Georgien, Carolus Stuardus, Papinianus) által jelzett fejlődésrendben szembetűnő. A folyamatot Weise zárja, aki már a bibliai szereplők magatartását is palástolatlan kritikával szemléli és állítja színpadra, amit a jezsuita szerzők soha nem tettek, Weise azonban végül is bátor kezdeményezések után a lutheránus orthodoxia sáncaiba húzódtott vissza.

A könyv zárófejezetei a politika és társadalom drámában való megjelenési formáit elemzik, a fenti szerzőkön kívül Lohenstein darabjait is bekapcsolva a vizsgált anyagba. Ez utóbbi révén a szerző szerencsésen továbbfejleszti és gyarapítja Ulrich Fülleborn könyvének megfigyeléseit, melyekről nemrég hírt adtunk (Helikon, 1971. 93.).

Szarota könyve végeredményben igen gazdag drámatörténeti anyagot ad közre, értékes részlet-megfigyelései nem csupán a német, hanem az európai barokk dráma további kutatásában is nélkülözhetetlenek lesznek.

Bitskey István

Stadt—Schule—Universität—Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. Vorlagen und Diskussionen eines Barock-Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft 1974 in Wolfenbüttel. Hrg. von Albrecht Schöne München, 1976. Verlag C. H. Beck, 681.

A kötet a Deutsche Forschungsgemeinschaft által 1974. szeptember 24–27. között rendezett, a wolfenbütteli Herzog-August-Bibliothek termeiben lezajló barokk-kutató konferencia előadásait és vitaanyagát tartalmazza. A négy szekcióban elhangzó, összesen 36 előadás egyaránt arra törekedett, hogy a XVII. századi német irodalom fejlődését elősegítő intézmények szerepét tisztázza, azaz, a szűkebb értelemben vett irodalmon kívüli tényezőket vizsgálja meg az irodalmi élet kibontakozási lehetőségei szempontjából.

Az első ún. kerettéma (Rahmenthema) bevezető referátumát Rolf Tarot tartotta *Város és irodalom a XVII. században* címmel. Dolgozata hangsúlyozza a városi fejlődésnek a német barokk irodalomban betöltött fontos szerepét s előszámlálja azokat a feladatokat, amelyeket a kutatásnak e téren meg kellene oldania; így többek között a városi mecénások szerepének feltárását, a városi előljárók és az ott élő írók és költők viszonyának megvilágítását, a könyvkiadás anyagi lehetőségeinek és a városi polgárság könyvigényeinek felmérését, a korabeli könyvsikerek hátterének vizsgálatát stb. A referátum által bőven sorakoztatott kérdésekre ezután 9 előadás kereste a választ, melyeknek mindegyike a barokk kori városfejlődés egyes részleteit érintette. Az egyes kutatók különböző módszerekkel dolgoztak: néhányan valamelyik várost kiválasztva, annak levéltári anyaga alapján igyekeztek képet adni a helyi szellemi életéről (ilyen például a Nürnbergről vagy a svájci Einsiedelnről szóló tanulmány), mások valamely írói alkotásban vagy műfajcsoportban (pl. egyházi éneken, pásztorregényben stb.) keresték a városi élet tükröződésének nyomait. A szekció dolgozatainak többségéből végül is az a vélemény csendül ki, hogy az egyházi és udvari irodalom gyakran vizsgált területei mellett a jövőben az irodalomfejlődés városi feltételeinek vizsgálata is több figyelmet érdemel.

A második szekcióban a retorikatörténeti monográfiájáról ismert Wilfried Barner professzor tartotta a bevezető referátumot *Iskola és irodalom a XVII. században* címmel. Az itt elhangzó dolgozatok a kor iskolai képzését vizsgálták, többek között az irodalom fejlődéséhez alapot adó

anyanyelvi oktatás, a történelemtanítás, a retorikai képzés módszereit és feltételeit, de helyet kapott itt a természettudományos műveltség és az iskolai színjátszás kutatása is. Ezt a témát folytatta tovább a harmadik szekció munkája, amely mindezt az egyetemi oktatásban elemezte. Hans-Henrik Krummacher vitaindítóját (*Egyetem és irodalom*) itt is több – különböző kutatási metódust alkalmazó – előadás követte, az egyes egyetemek (pl. Halle) helyzetének vizsgálata csakúgy helyet kapott itt, mint egy-egy irodalmi műfaj oktatási alapjainak feltárása.

A negyedik szekció alighanem a legfontosabb problémát vitatta meg; Christian Wagenknecht *Könyvtű és irodalom* című referátuma hangsúlyozta, hogy – noha a XVII. századi német könyvtörténet nem tartozik a keveset kutatott témák közé – számos fehér folt található ezen a területen, különösen pedig a könyvkiadói hálózat tevékenységéről lenne szükség alaposabb ismeretekre. A vitaindítót követő előadások ezt az igényt nem is tévesztették szem elől. Mirjam Bohatcová csehszlovákiai kutatónő például a német nyelvterületen kiadott Comenius-művek kiadási körülményeinek – megjelenés helye, ideje, előszavak és dedikációk címszavai, szerkesztő, kiadó, nyomdász stb. – vizsgálatával mintegy „olvasásshizetlenség” kutatást végzett, amely – elsősorban a kutatás módszerét tekintve – számos tanulsággal szolgálhat majd a további munka során. Több dolgozat a korabeli német újságokat és újságszolgát közönséget vizsgálta, egy tanulmány a bajorországi cenzúra és irodalompolitika viszonyát elemezte, Werner Weltzig professzor pedig egy barokk regénykatalógus funkciójáról szólt. A kötetet Albrecht Schöne professzornak a königsbergi barokk költőről, Simon Dachról szóló tanulmánya zárja, amely azóta kibővített változatban külön könyvként is megjelent (Kürbischhütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte. Am Beispiel Simon Dach).

A sok szerzőt és dolgozatot magukba foglaló kötetek általában nem tudják biztosítani az egyetemes színvonalat. Ez a jelen kötetre is érvényes, hisz mind a témák jelentőségében, mind a kidolgozásban vannak különbségek és színvonalbeli egyenetlenségek. A wolfenbütteli konferenciának és tanulmánygyűjteménynek azonban nem is az volt a célja, hogy véglegesen lezár eredményeket adjon, hanem inkább a kutatást előrelendítő kérdéseket akarta exponálni, új kutatási módszereket és szempontokat megbeszélés tárgyává tenni, a szerkesztő a hozzászólások és az előadást kö-

vető viták anyagát épp ezért minden esetben hiánytalanul csatolta az előadások szövegéhez. Az így felfogott célt viszont a kötet elérte, számos ponton ösztönzést adott a további munkához, ezért nagy várakozással tekinthetünk a folytatás: az 1976-os konferencia anyagának hasonló típusú kiadása elé.

Bitskey István

A Kriterion Kiadó Téka sorozatának újabb kötetei

Apáczai Csere János: Magyar Logikácska és egyéb írárok. Az előszót írta, a szövegeket válogatta és jegyzetekkel ellátta: Szigeti József Bukarest, 1975. Kriterion, 211. (Téka)

Bolyai levelek. Válogatta, a bevezető tanulmányt írta és a jegyzeteket összeállította Benkő Samu Bukarest, 1975. Kriterion, 314. (Téka)

Wesselényi Miklós: Balítéletekről. Válogatta, a bevezető tanulmányt írta és a jegyzeteket összeállította Veress Dániel Bukarest, 1974. Kriterion, 266. (Téka)

Ormos Zsigmond: Szabadelmű levelek vagy democrat labdacok aristocrat görcs ellen. Függelék George Cantacuzino levelei Ormos Zsigmondhoz. Közzéteszi, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Benkő Samu Bukarest, 1976. Kriterion, 260. (Téka)

Székely vértanúk 1854. Válogatta, bevezető tanulmánnyal és jegyzetekkel ellátta Károlyi Dénes Bukarest, 1975. Kriterion. 242. (Téka)

A felsorolt köteteket több közös vonás köti össze, elsősorban is a mindegyikből áradó „szabadelmű” szellem. Haladó gondolkodású szerzőik sem a tudományban, sem a társadalomban nem ismerték el a „balítéleteket”, a pusztán egyházi vagy világi hatalomra támaszkodó és hivatkozó, azzal kíméletlenül visszaélő tekintélyi éivet és uralmat. Mindvégig a maguk választotta, független úton haladtak, bár tudatában voltak választásuk veszélyeinek. Számoltak vele, hogy önálló gondolkodásukért, meggyőződésükért üldöztetésben: börtönbüntetésben, száműzetésben vagy éppen vértanúságban lehet részüik, mint ahogy lett is. Az Apáczai-írárokból válogató kötet kivételével mindegyiket rokonítja, hogy hősiük vagy hőseik a XIX. század első hat évtizedében éltek és hatottak, a tudományos vagy társadalmi „Igazság” védelmében szálltak szembe a maradisággal, a pusztító és ostoba önlelgyűltéssel éppúgy, mint az arisztokrácia vagy a Habsburg-dinasztia kíméletlen politikai elnyomásával. Ezt tették a Bolyai-

aktól kezdve Wesselényi Miklóson át a Makk József-féle összeesküvés székely vértanúig.

A külsőleges, tárgyias kapcsolat, amely e köteteket összefűzi az, hogy a Kriterion Téka sorozatában jelentek meg, amelynek gondozói Csehi Gyula és a nemrég elhunyt Mikó Imre ez alkalommal is kitűnő érzékkel és az erdélyi művelődési hagyomány biztos ismeretében válogatták azokat a szerzőket és műveket, akik, ill. amelyek napjaink emberének is tudnak érdekeset és újat mondani. A sorozat immár szép múltra tekint vissza: a szerkesztők biztos tájékozódással gyűjtötték egybe azokat a művelődéstörténeti és irodalmi műveket, elsősorban ismeretleneket vagy kevésbé hozzáférhetőket, amelyek az egyetemes és az erdélyi magyar kultúra eligazító pontjai, önismertetre nevelő, a haladó hagyományokat ápoló írásai.

Szigeti József, a kitűnő erdélyi Apáczai-kutató, a *Magyar Enciklopédia* legújabb kiadásának sajtó alá rendezője ezzel a kötettel kiteljesítette előző munkáját, amikor közrebocsátotta a cartézianus tudós minden magyar nyelvű prózaírást, s ezzel az egész Apáczai-művet hozzáférhetővé tette a szélesebb olvasóközönség számára is. A Téka sorozat kötetének bevezetője „népének tanítója”, Apáczai pedagógiai, oktatói munkásságát ismerteti és magyarázza. (A tudósról a *Magyar Enciklopédia* bevezető tanulmánya szólt.) Szigeti József a terjedelem korlátozta keretek közt is meg tudta rajzolni az Apáczai-sors tragédiáját: a ragyogóan induló, Hollandiában is megbecsülésnek örvendő, nagy reményekre jogosító ifjú tudós „kis-haza”-beli vergődését a gyulafehérvári disputától a kolozsvári kisiskola tanítóságának nyomoráig, az 1659. december 31-én bekövetkezett haláláig.

Benkő Samu, a nagy visszhangot keltett *Bolyai János vallomásai* (Bukarest, 1968. Irodalmi Könyvkiadó, 276.) c. kötet szerzője ez alkalommal Bolyai Farkas és Bolyai János hatvan levelét teszi közzé: az első 1798-ból, az utolsó 1859-ből való. A címzettek között megtalálhatjuk Gauss, a matematikai tudomány kiemelkedő alakját, János testvérét, Bolyai Gergely, a munkaadó, az erdélyi Református Főconsistorium, egy-egy barát és az apa, ill. a fiú: Bolyai Farkas, ill. János. A válogatást dicséret illeti: a Gausshoz írt leveleket mind közrebocsátotta Benkő Samu, tudatosítva a két Bolyai munkásságának európai színvonalát, de azt a különbséget is, amely a két tudományos műhelyt és lehetőségeiket elválasztotta: a marosvásárhelyit és a göttingait. A levelek megjelenítik az európai tudományos babérokra is

méltán pályázó Bolyai keserves kínlódását a szűkös hazai lehetőségek között, vitatkozva főhatóságokkal, értetlenséggel, küszködve az anyagiakkal. Közel hozzák az embert, megismertetnek a barátokkal és ha röviden is, de bepillantást engednek apa és fiú, e két kivételes tehetség kapcsolatának szövevényes szálai közé is. A mindenekelőtti főszereplő azonban a kor, amely a két Bolyai életét és helyzetét alakította. A kötet nagy értéke, hogy e két nagy ember magánosságának és megkeseredésének sokat emlegetett, szólammá lett sztereotípiáját a maga valóságában, az okokat és körülményeket a szűkre szabott terjedelem ellenére is sikeresen ábrázolja.

Az Apáczait válogató Szigeti József és a Bolyai-levelekből közreadó Benkő Samu az erdélyi tudományos élet nagy hagyományait folytatja: ugyanaz a szerző vállalkozik a népszerűsítő munkára, aki korábban tudományos műben feldolgozta anyagát, így annak teljes ismeretében képes arra, hogy a legjobbat adhassa, és tudományos eredményeit a nagyközönség számára könnyed, olvasmányos stílusban találja.

Wesselényi Miklós nagyhatású műve, a *Balítéletekről* a történelmi-társadalmi szociográfia egyik korai változata, mint a műfajt Veress Dániel szerencsésen meghatározta. Ez alkalommal sem sikerült a teljes és mindmáig egyetlen kiadást megismételni, Veress Dániel ezért úgy válogatott, hogy a legérdekesebb, a mai olvasót érdeklő fejezeteket és részteket emelje át az eredetiből. Ezzel elérte, hogy nemcsak történelmi dokumentumot adott, hanem bemutatta Wesselényit, a közgondolkodót, amikor a mai és közérvenyű, élő és ható mű részleteit jól áttekinthető formában adta kézbe. Veress Dániel bevezetője tanulmányá kerekedik; a kötet végére kerültek a szorosan vett filológiai tudnivalók a *Balítéletekről*, az életrajzi adatok, valamint a szó- és kifejezésmagyarázat. A tanulmány a liberális reformer teóriáit méltatja, az erdélyi arisztokrátiát, aki össze tudta kapcsolni a függetlenség kivívását és a jobbágyság felszabadítását. A *Balítéletek* megjelentetése körülményeinek, e történetnek ismertetése után Veress Wesselényinek a jobbágyság, ill. parasztkérdésben elfoglalt álláspontját, reformprogramját, valamint a nemzeti-nemzetiségi nézeteit foglalja össze. Különös érdeklődésre tart számot az a részlet, ahol a szerző Wesselényit, mint a nemzeti önismertet egyik első vizsgálóját méltatja, és a Széchenyi és Wesselényi-mű közötti párhuzamokat emeli ki. Veress Dániel egy szoborra meredett nagy embert szólaltatott meg, példát mutatva, miként lenet egy történelmi-irodalomtörténeti adattá zsu-

gorodott művet megfelelő válogatással és tálalással-körítéssel úgy kézbe adni, hogy az napjainkban is elgondolkoztató és élvezhető olvasmányá váljon.

Ormos Zsigmond 29 ismeretlen irodalmi levelét Benkő Samu adja közre. Az Arad megyében 1813-ban született vármegyei politikus, később Temes megye főispánja a magyar reform-ifjúság egyik kevésbé ismert, rokonszenves tagja, ahhoz az író-politikus nemzedékhez tartozott, amelynek kiemelkedő alakjai az első politikai iskolát Kőlcsey szárnyai alatt az 1832–1836-os országgyűlésen járták, mint pl. Lovassy László, Vukovics Sebő, Pulszky Ferenc, Szemere Bertalan, Kazinczy Gábor stb. A „szabadelmű levelek” újdonsága, hogy újabb adatokat szolgáltatnak a Társalkodási Egylet működéséről, az ifjúság hangulatáról, Pulszky Ferenc akkori szerepéről, kiegészítve, módosítva Pulszky emlékiratait, Kászonyi Dániel és mások beszámolóit. A korabeli Pozsony és a diéta világáról színes, érzéletes leírást olvashatunk. A függeléként közölt, eredetileg francia nyelvű levelek ugyancsak érdekes kordokumentumok, George Cantacuzino és Ormos Zsigmond baráti kapcsolatáról adnak számot. Benkő Samu bevezető tanulmányával és az általa felfedezett levelek kiadásával hitelesebb képet kapunk az ifjú reform-nemzedék, az országgyűlési ifjúság műveltségéről, tájékozódásáról, politikai és társadalmi nézeteiről.

A *Székely vértanúk, 1854.* c. történelmi dokumentumgyűjtemény a Makk József-féle összeesküvés székelyföldi szervezőin (Török János, Gálffy Mihály, Horváth Károly, Várady József és Bartalis Ferenc) 1854 tavaszán végrehajtott halálos ítéletről fennmaradt emlékeztetéseket fogja egybe. A Makk ezredes irányította összeesküvésnek, az előzményeknek és az erdélyi eseményeknek kitűnő összefoglalását adja a bevezető tanulmány írója és a jegyzetek készítője, Károlyi Dénes. A kötet második részében közölt 25 írat az összeesküvés fontos dokumentumait, valamint a korabeli emlékiratokból és naplókából vett részleteket tartalmazza, amelyek a jól tájékozottak, a szemtanúk vagy egyszerűen csak a kortársak hiteles emlékeztetése, vallomásai segítségével ábrázolják azt a történelmi helyzetet, amelyben a szervezkedés kirobant és azt a hatást, amelyet a szörnyű ítéletek országszerte kiváltottak. A kitűnő történelmi, művelődéstörténeti forrásanyagot a kor minden kutatója – és nemcsak történésze – nagy haszonnal forgathatja.

T. Erdélyi Ilona

Jászay Magda: Mazzini Budapest, 1977. Gondolat Kiadó, 296.

Giuseppe Mazzini (1805–1872) az olasz nemzeti megújulás, az olasz egység megteremtésének szimbolikus alakjává nőtt. Neve összefonódott Kossuthéval. Európa szerencsésebb népei szemében ők ketten fejezték ki a Habsburg-elnyomás elleni tiltakozást, a leigázott népek szabadságvágyát. Mazzini az 1849 márciusában kikiáltott római köztársaság bukása után – egyik triumvirje volt a republikának – ismét Londonba menekült. Itt találkozott 1851. október 31-én Kossuth Lajossal, hogy közösen szervezzék és vezessék a küzdelmet népeik és – mint Mazzini vélte – egész Európa felszabadításáért. Útjaik később szétváltak. Mazzini tevékenységét, az olasz mozgalmakat azonban a magyar emigráció és az itthoni politikusok továbbra is nagy figyelemmel követték. Nálunk önálló kötet mégsem foglalkozott Mazzinival. Jászay Magda pályaképe úttörő vállalkozás. Ábrázolja a politikust és a magánembert, a törekény genovai ügyvédet, akiben Ausztria nagyhatalmú kancellárja, Metternich Kelemen herceg egyik legveszedelmesebb ellenfelét tisztelte. A szerző igyekezett kihasználni azokat a lehetőségeket, amelyeket a rendőrkopók által egész Európán végighajszolt, üldözött forradalmár életének romantikus kalandregénybe illő fordulatai kínáltak. Bizonyára azzal a szándékkal tette, hogy szélesebb olvasókörzéség körében népszerűsítse az olasz Risorgimento Mazzini-korszakát, ezzel is támogva látóköriüket.

Jászay Magda könyvében szerencsésen párosult két, nemigen gyakori vonás: ismeri a teljes olasz Mazzini-irodalmat, figyelemmel követte a legfrissebb itáliai kutatásokat és a legújabb eredményeket hasznosította, ugyanakkor magyar szemmel, a hazai érdeklődésre és igényekre tekintve végezte munkáját. E kettősségből fakadnak erőnei, amelyek a Gondolat Kiadó hasonló vállalkozásainak követendő példájává tehetik.

T. E. I.

W. Weiss–J. Donnenberg–A. Haslinger–K. Rossbacher: Gegenwartsliteratur. Zugänge zu ihrem Verständnis Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1973. Verlag W. Kohlhammer, 195.

A szerzők valamennyien a salzburgi germanisztikai intézet oktatói, akik W. Weiss irányítása mellett közel egy évtizede foglalkoznak a kortársi

irodalommal. Megközelítésükben nagy szerepet játszik, hogy az osztrák irodalom legújabb áramlatai közvetlen közelből teszik fel számukra a kérdést, hogyan lehet megközelíteni napjaink irodalmát, hogyan lehet azt megérteni, az egyetemi diáksággal és esetleg szélesebb olvasókörzéssel megértetni vagy talán meg is kedveltetni. Az elmúlt évtizedek osztrák irodalma, a Bécsi Iskola, majd a Gráci Csoport tagjai közvetlenül adták fel ezt a leckét az osztrák irodalomtudománynak. Weiss és munkatársai felvették a kesztyűt, azóta is rendszeres kollokviumokat tartanak fiatal írókkal, vitatkoznak velük és viaskodnak műveikkel, hogy megtalálják hozzájuk a megértés kulcsát.

A mai osztrák írói gyakorlat mellett az irodalomtudomány általános nyugat-európai válsága és útkeresése is ösztönzőleg hatott annak a kérdésnek a megválaszolására, hogyan lehet napjaink irodalmát irodalomelméleti keretekbe fogni. Ugyanakkor nemcsak az osztrák irodalom mai képviselői, hanem a közeli múlt, a második világháború utáni első generáció, sőt a századforduló nagy alakjai, Hofmannsthal, Rilke és mások révén is szükségszerűen bizonyos irányt szab a fenti kollektív útkeresésének. Wittgenstein filozófiája pedig a nyelvi közeget állította erőteljesen előtérbe és járult hozzá azoknak a törekvéseknek kimunkálásához, amelyeket ma már együttesen a „Salzburgi Iskola” jellemzőinek tekinthetünk.

Weiss és munkatársai először egy rádió-előadás sorozat keretében vállalkoztak arra, hogy bizonyos kérdéseket megválaszoljanak. Nem átfogó rendszerre törekedtek, hanem válogattak annak figyelembevételével, hogyan lehet a még klasszikus poetikai fogalmakon nevelkedett olvasót a leghatásosabban rávezetni az irodalom új folyamataira. Ennek szellemében a bevezető rész párhuzamok felvonultatásával igyekszik rádöbbenetni az olvasót arra a nagy változásra, ami Weiss megítélése szerint lényegében a századforduló óta következett be az irodalom és költészet területén. A második fejezet a történelmi-társadalmi háttér felvonultatását és alakulásának bemutatását tartja szükségesnek, s ezzel mintegy az egész munkára jellemző elkötelezettséget vállaló irodalomszemlélet mellett tesznek tanúságot a szerzők. Ezt követi a három hagyományos alpműfaj terén bekövetkezett legfontosabb változásoknak, vagy ahogyan a szerzők fogalmaznak, az „eljárási módzatoknak illetve technikáknak” a bemutatása.

Rossbacher a líra vizsgálata során a népdal eredetű vagy vele rokon formák visszaszorulását állapítja meg, felfigyel a kötött keretek, így a

szonett, a stancák és tercínák szinte teljes eltűnésére. Lényeges felismerésnek tekinti, hogy az intuitívnak és ihletettnek tartott költemény helyét a „csinált” vers foglalja el, és a „versírók” részéről állandóan kifejeződik a nyelv kifejezőképességével szembeni kételkedés. A szabadverselés, a prózavers ezzel szemben növekszik, és különleges szerephez jut a szókészlet, a szavak megválasztása és szövegösszefüggésekre való fokozottabb ügyelés. Tudatos folyamatot vél felfedezni bizonyos lírainak tekintett tradicionális természeti képek és hasonlatokkal való szembefordulásban. Celan verseinél, és másoknál ugyanakkor kimutatja a tendenciát a használt alapszókincs beszűkülésére, de annak variálását, illetve összetételekkel való játszadozását, sőt bizonyos montázstörékvések érvényesülését is regisztrálja.

Donnenberg a drámai műfaj fejlődését tekinti át, és a polgári illúziókeltésre törekvő színházzal századunk első felében már az elidegenítő (*Verfremdung*) színjátszást minősíti korszerűnek. A brechti színház szerinte a maga epikus és dialektikus voltával ez utóbbinak része, míg a másik párhuzamos vonulatot az abszurd színház és dráma képviseli, s kettőjük között helyezkedik el a groteszk dráma. Napjaink drámai műfajában a Hochhuth, Kipphardt és Peter Weiss nevéhez fűződő dokumentum-színházat állítja első helyre, majd a kísérleti nyelvjáték-színház irányát Peter Handke nevéhez kötődve határolja el. Harmadik csoportként az Ibsen és Pirandello nyomdokain járó, és az emberek közötti kapcsolatok témáját kedvelő drámaírókat említi, köztük több fiatal osztrákot is. Mint negyedik kategóriát a Horváth-renaissance-szal egybefonódó nyelvjárási dráma osztrák változatát tárgyalja. Érdekes megfigyelésnek tekinthető, ahogyan a szerző az intézményes színházzal szemben vagy legalábbis azzal párhuzamosan működő színházi tevékenységet megítéli. Itt a hatvanas évek Happening-műfajáról szól, amelynek lényeges törekvése a színház kiterjesztése a nézőtérre és ezzel a válaszfal megszüntetése színész és közönség között. Egy másik, ugyancsak nem legális színház a hatvanas évek utca-színháza, amely az egykori Piscator-féle proletár-színház tradícióira épül és napjaink politikai színházának minősül.

Hanslinger a próza alakulását vizsgálva megállapítja, hogy egyre inkább eltűnőben van az egységes elbeszélői perspektíva, a cselekményről is lemondanak a szerzők, az írói képek és asszociációk pedig önállósítják magukat. A fikciók világát így a prózai műben – szerinte – egyre

inkább átveszi a szabad asszociációkra épülő önálló nyelvi világ. A jellegzetes írói eljárási-módozatok közül megemlíti a csak szigorú tárgyilagosságra törekvő és a szerző énjét teljesen kirekesztő leíró módszer, amely nyelvben is lényegében a tradicionális realizmus persziflázsaként szinte csak konkrét szavakat és általánosan bevett fordulatokat használ. Itt tulajdonképpen a nouveau roman német nyelvű folytatóira gondol. A nálunk is ismert Barbara Frischmuth néhány prózai munkájára utalva bizonyos létező nyelvi anyag reprodukálásáról beszél, mint következő eljárási módról, ami a szerzőnőnek különösen „Klosterschule” című prózájában jut kifejezésre. Jellemző erre a nyelvi fordulatok és a mondanivaló szöges ellentétbe helyezése. A következő, a kombinatorikus irányzatot Heißenbüttel nyugatnémet író munkáit középpontba állítva a nyelvi és a tényvilág kettős felvonultatásával bontakoztatja ki. Továbbá külön írói eljárásaként említi a montázselemekből összerakott prózai írásokat, és Thomas Bernhard kiemelkedő osztrák prózaíróra utalva az ugyanazon téma variálását és egyre szűkülő nyelvi kereteit emeli ki mint érdekes sajátosságokat. Összegezve hangsúlyozza, hogy az általa felsorakoztatott főbb vonulatok természetesen ötvöződhetnek egy-egy munkában vagy egy-egy szerző műveiben.

Ezt követően a könyv két külön fejezetben tárgyalja a napjaink próza- és drámai irodalmában kialakult és jelenleg születő új műfajokat. Így a rövid történet (*Kurzgeschichte*), a riport és a jegyzőkönyv kerül külön tárgyalásra, illetve a következő fejezetben a hangjáték kezdeti, majd mai formája és a tévéjáték. Ehhez csatlakozón – Weiss Hanslinger közreműködésével – két fejezetben mai irodalmi szövegekből kiindulva bemutatja a gyakran pusztán nyelvi játékoknak tűnő írói-költői kísérletek filozófiai és nyelvi hátterét, előbb csak különböző szótag- és szóismétlésekből álló strófáknál, majd összefüggő szövegeknél, miközben eljut arra a következtetésre, hogy ez a fajta költészet túl a játékosságán elkötelezett, ugyanakkor a hagyományos poetikai keretek közé többé nem illeszthető be. Miközben a kereket szétrombolja, helyenként új lehetőségekre bukkan és eddig még nem terhelt műfaji formákkal próbál szerencsét.

Rossbacher ezután két összegező fejezetben napjaink irodalmának célját és funkcióját veti fel. Elemző képet igyekszik adni a századforduló óta ismert és különböző módon variált, esetleg kiélezült, és napjainkban is ható írói törekvésekről. Így szól az öncélú művészetről, a művészet

társadalmi elkötelezettségéről, a kiábrándultak felfogásáról, miszerint mindenfajta költészet hasztalan, és végül az irodalomnak a társadalmi haladást elősegítő, játékos-stimuláló szerepéről.

A befejező részben ismét Weiss veszi vissza a szót és a ma érvényesülő irodalomelméleti tendenciákat vizsgálja. Megállapításának lényege, hogy a hagyományos irodalomelméleti mércék, amelyek „az érthetőség, a szépség, a jóság, az emberiség segítségével felállított normákra” épülnek, ma már nem visznek előbbre bennünket. A tények világa, a szerző és a közönség közötti háromszögben keletkező műre áramló hatás sokirányúságát a mai irodalomelméleti kutatásoknak összetettebben irodalomelméleti irányzatáról szól: az ábrázolásra, a recepcióra és az átfogó nyelvi és szociokulturális keretre koncentrált irányzatról. Ezek közül az elsőt már inkább lezárultnak tekinti, és Kayser, illetve Staiger nevéhez köti. A recepciós irányzatnál az erős társadalmi összefüggéseket hangsúlyozza ki, a harmadiknál pedig természetszerűleg méginkább a lingvisztikai poetikai irányzat mellett az irodalom-szociológiát emeli ki, amelynek keretében Lukács György és Bertolt Brecht vonatkozásában kevésbé a közös, mint inkább az eltérő vonások hangsúlyozásával lényegében egyfajta dogmatizmus ellen hirdet harcot, anélkül, hogy annak minbenlétét pontosan megismerhetnők.

A salzburgi irodalomtudományi kollektívának ez a néhány évvel ezelőtt megjelent könyve annak idején vitathatatlanul a korszerű kutatásnak és a különböző irányzatok akkori állásának „naprakész” aktualitását adta. Megállapításainak számos vonatkozása néhány év távlatából is maradandónak bizonyult. A szerzők egységesen olyan nézőpontból közelítenek korunk irodalmához, amely meggyőző, aceptálható és a marxista irodalomtudományban számos esetben párhuzamos törekvéseket találhat, némely esetben pedig ellentétes állításaival is ösztönző és továbbgondolásra sarkalló vitára kényszerít.

Mádl Antal

Johannes Bobrowski: Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk Hrsg. von Rostin in Zusammenarbeit mit E. Haufe und B. Leistner. Berlin, 1976. Union Verlag, 155.

Anyagában s vállalásában egyaránt kitűnő kötetet jelentetett meg a berlini Union Verlag Johannes Bobrowskiról, a hatvanas évek közepén

élete delén, s így tragikusan korán elhunyt nagyszerű NDK-beli íróról. Az anyag első része az író eddig még nem publikált számos rövid megnyilatkozását tartalmazza, elsősorban interjúk, rádióbeszélgetések szövegét, kérdésekre adott válaszokat. A második részben szovjet, lengyel és NDK-beli kutatók *tanulmányait* találjuk, melyek alapvető megállapításaik számos elemében már szinte végérvényesen illesztik be Johannes Bobrowski életművét a német és kelet-európai irodalomba.

Bobrowski életművének java olvasható már magyarul; két regénye (*Levin malma*, 1966; *Zsoltár zongorára*, 1968.), verseinek válogatása (*Téli kiáltás*, 1973.) valamint elbeszéléskötete (*Egér-ünnep*, 1975.).

Keveseknek sikerült az utolsó harminc évben olyan érvényes, „nyitottan” zárt művet alkotniuk, mint Johannes Bobrowskinak. Nincs persze művészi eredmény mélyen átél, anyagának lehetőségeit teljességgel kibontakoztató s az ember igazi választására rákérdező művészi világkép nélkül. Bobrowski „csendes forradalma” világunkban egyike a legfigyelemreméltóbb elkötelezett irodalmi vállalkásoknak.

A kötetben közzétett vallomás-sor (talán így magyarázható legjobban a címben is foglalt *(Selbstzeugnis)* egyszerű megállapításaiban is világossá teszi Bobrowski ars poeticájának magvát: „Elmesélni honfitársaimnak, amit nem tudnak”. Nagy, végső soron egyedüli témája, amelyen először lírájában, később egyre inkább prózájában, azaz mind regényeiben, mind pedig az azokhoz szerkezetileg s felfogásban igen hasonló elbeszéléseiben konok állandósággal dolgozott: a német nép és keleti szomszédainak a történelemben sok viszályal és szenvedéssel együttjárt viszonya, vagy ahogy a kitűnő hallei germanista, Günter Hartung megfogalmazta: „a németiség önvétkéből bekövetkezett alkonya a balti provinciákban”. Hozzá kell tennünk, hogy Bobrowski történelmi tája nem korlátozódik az idézetben szereplőre. Világa a Visztulától a Volgaig terjedő terület,

Johannes Bobrowski szemléletének egyik gyökeresen új, korszerű vonása, amelyre számos, a kötetben szereplő tanulmány is emlékeztet: hogy a nemzetek közötti érintkezés, találkozás és konfliktusrendszer *szociális* szempontból válik relevánssá. E „szarmata” területen ugyanis a tizenkilencedik század második feléig, s végső soron

lényegében azután is, a nemzetiségi ellentétek pontosan megfeleltek a szociálisoknak. A *Levin malma* paradigmátikus mutatja azt, sőt, ebből mint alaphelyzetből indul ki.

Johannes Bobrowski először 1941-ben, szinte gyermekfővel német egyenruhába bújtatva kezdett írni. Ahogy ő mondja, első ihletője a „szarmata” táj volt. Művészi nagysága elválaszthatatlan e téma történelmi nagyságától, Lirája egyike a legizgalmasabbnak a háború utáni német nyelvű irodalomban, s úgy hiszem, ez prózájára még inkább vonatkozik. A kötet tanulmányai kivétel nélkül Johannes Bobrowski életművének emberi-művészi jelentékenységéből, azaz ebből mint kész tényből indulnak ki. Ha ezek után csak néhány írás fő gondolataiból néhány fontosabbat ismertetünk, közelebb kerülnek Bobrowski művéhez is. A Bobrowski-irodalom ugyanis igen jelentős nemzetközi múltra, tanulmányok, cikkek nagy számára, s már bizonyos önálló hagyományra is visszatekinthet, ami a Bobrowski-kutatók egyre kitapinthatóbb saját nyelvénél, fő fogalmainak, kategóriáinak kikristályosodásában mutatkozik meg.

A szovjet Grejnm I. Rathaus (*Der Erneuerungsbachtungen zum Werk J. B.-s.*) Bobrowski életművét a századközép német nyelvű irodalmának nagy vívmányai közé sorolja. Említi Bobrowski „szellemi jelentékenységét”, „szociálpedagógiai” tendenciáját. Elemzésében kiténtett helyen foglalkozik az ún. „különös hőssel”, a Bobrowski-próza lezáratlanságával és a szerzői kommentárok „szokatlanul merész rendszerével”. Eiberhard Haufe Bobrowski ún. „szarmata diván”-tervét vizsgálja. E műhely-cím az ötvenes éveknek azt a törekvését foglalja össze, hogy Bobrowski sajátos tájverseivel Goethe „Nyugat-keleti diván”-jára emlékeztető összefüggő versciklust alkosson meg. Említi Haufe is Bartók Béla nagy hatását Bobrowskira, akihez (akiről) eddig még nyilvánosságra nem hozott, kéziratban maradt portré-verset is írt. A „kelet” eme „lírai enciklopédiájának” terve azonban csak terv maradt. Haufe tanulmányaiban meg is próbálkozik ennek magyarázatával. A lengyel Stefan H. Kaszynski műve (*Das Erlebnis der Landschaft bei Bobrowski*) egyike a táj-fogalmat és -szemléletet vizsgáló írásoknak. Bobrowski szarmata vidéke történelmi táj, de egyben már a múlt tája is. Utal arra is, hogy a táj mint emberi munka, emberi élet színhelye és eredménye vonzó csupán a költő szemében. Roland Rittig (*Der Zuchtmeister*) a klopstocki tradícióról ír Bobrowski költészetében. Mint Bobrowskinál minden, ez a hatás is

egyszerre tartalmi-felfogásbeli és formai-szemléleti. Klopstock ódái nyelvezete csak azzal a közvetítéssel termékenyíthette meg Bobrowskit, hogy mélyen egyetértett azzal a klopstocki felfogással, miszerint a költészet célja az ún. „morális szépség”, azaz a költő fő szándéka, ez kell legyen, hogy morálisabbá tegye az embereket. Rittig azután leírja azt is, hogy alakítja át Bobrowski a klopstocki kezdeményeket, hogyan egyíti a magas művészi dikciót természetes köznyelvi elemekkel. Nem kizárható újabb magyar vonatkozást tartalmaz Jürgen Henkys tanulmánya (*Bobrowskis Jonas-Strophe*) is. Bobrowski Jónás-versének alapokig lehető, minden lehetséges árnyalatot számba vevő elemzése ez. Ezután következik Eiberhard Haufe második tanulmánya (*Johannes Bobrowski und Dietrich Buxtehude*), amely a mi szempontunkból azért is igen fontos, mert itt ír Haufe legrészletesebben Bobrowski Bartókhhoz fűződő viszonyáról. „Az új és legújabb zenéből – írja Haufe –, leginkább Bartók állt hozzá legközelebb, elsősorban a III. zongoraverseny.” Elemzésében kitér a kontrapunkt lehetségesen „tudatos” alkalmazására Bobrowski „nyitott” prózájában. Az ellentét a Bobrowski-írás „legalább két síkját”, a történeti és a paradigmátikus-jelenre vonatkozó síkot köti össze. Sok elméleti tapasztalat és eredmény szerepel Günter Jäckel apparátusában, aki a rövid elbeszélés (*Kurzgeschichte*) bobrowskis változatát elemzi. Leírja az elbeszélések ún. „feszültségi pólusait”, valamint összeveti ezeket a „rövid történeteket” az angolszász „short story”-hagyománnyal. Sok érdekes és elméletileg számottevő megállapítása közül kiemelnénk, hogy elemzése fő figyelmét arra a különbségre fordítja, hogy az elsősorban írott, és az újságokban megfelelő terjedelemben kialakult angolszász rövid prózai hagyománnyal szemben Bobrowski kelet-európai és orosz tradícióra támaszkodva, a beszélt és gesztusaiban hatékony szóra alapoz. Igen érdekesen veti össze a Bobrowski-írást a Goethe–Keller fémjelezte német epikai múlttal is. A már említett Günter Hartung, Bobrowski egyik legalaposabb ismerője, a magyarul is ismert *Boehrendorff*-novellát választja elemzésének tárgyául. Nem tarthatjuk kizártaknak, hogy Bobrowski írása hathatott Weiss *Hölderlin*-jére is. Hartung talán a legnehezebb utat választja, az írói választások rekonstruálását. Részletesen feldolgozza a történeti Boehrendorff-ról rendelkezésre álló irodalom adatait, és nyomon követi Bobrowski novellájában való megjelenésüket. E bravúros filológiai aprómunka azonban azonnal az interpretálás lehetőségét is

magába foglalja Hartung számára. A lengyel Hubert Orłowski (*Ein sarmatisches Tryptichon*) tanulmányában, ha némiképp túlteoretizáltan is, a nemzeti „találkozás” antropológiájáról tesz érdekes megjegyzéseket Bobrowski műve alapján. Ő is hangsúlyozza a *nemzeti* „találkozás”, érintkezés azonnali *szociális* karakterét. Talán legsikerültebben Bobrowski *Egérünne*-péne alapján követi azt a redukciót, ami egy-egy szereplő esetében egyetlen szerepre történik, amikor az csupán például mint „német” nyer funkcionális értéket. Prózájában Bobrowski kétségkívül nagy mestere ezeknek a „találkozásoknak”. Bernd Leistner pedig már arról számolhat be, hogy az NDK irodalmában sokoldalú és komoly törekvés figyelhető meg, hogy az (elsősorban Bobrowski-inspirálta) élőbeszédre alapuló ös-elbeszélésformát megvalósítsák. Az élőbeszéd előadásmódja azonban, folytatja Leistner, feltétlenül az elbeszélő „én” kiterjedésével, sajátos új szerepével jár. Joachim Nowotny, Helga Schütz és Jurek Becker nevét említi, akik ezen a szalon egyenesen csatlakoznak a Bobrowski-tradícióhoz.

A kötetet kitűnően összeválogatott, nem túl nagyszámú képanyag egészíti ki. Néhány Bobrowski-portrén kívül olyan felvételeket látunk, melyeknek szerkesztésében van Bobrowski világa. Ilyen a diák Bobrowski ollókivágása a köznigsbergi gimnázium sziluetttel; a *Bericht* c. vers alapja: notesszel kezükben félkör alakban elhelyezkedő három német katona mered egy elfogott partizánra; a háború pusztította novgorodi Zsófia-katedrális, s egy egyszerű faoltár, melynek leírása a *Levin malmában* található meg.

Kiss Endre

Sozialistische Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Ein Abriss zur Entwicklung von 1945 bis 1975 von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Friedel Wallesch. (Reihe: Schriftsteller der Gegenwart, 25) Berlin, 1977. Volk und Wissen Verlag, 416.

A hattagú szerzői munkaközösség egyöntetű precizitással dolgozta fel az NDK három évtizedének gyermek- és ifjúsági irodalmát. Nem irodalomtörténetet ad, hanem tájékoztató jellegű gyakorlati kézikönyvet az érdeklődők, főként pedagógusok számára. Előljáróban leszögezik, hogy az NDK egyik legfontosabb társadalmi feladata szocialista személyiségek kifejlődése, ezért

múlhatatlanul szükséges a szocializmusnak megfelelő gyermek- és ifjúsági irodalom megteremtése. Ehhez elsősorban a proletár-forradalmár és antifasiszta írók műveit használják fel, másodsorban a klasszikus német örökséget, a humanista német és nemzetközi polgári gyermekirodalmat. Gondosan tisztázzák a „polgári”, az „antifasiszta”, a „proletár-forradalmár” és „szocialista” meghatározásokat, a „polgári örökség” átvételének lehetőségeit, mindenben a szovjet gyermek- és ifjúsági irodalmat választva követendő mintaképül.

Az elméleti kérdések és elvi problémák tisztázása után térnek rá a szerzők a címben jelzett irodalmi anyag részletes műfaji tárgyalására a szokásos epika, líra – és dráma helyett a szokatlabb gyermek- és ifjúsági színház felosztásában. Az 1945-től 1975-ig tartó korszakokat műfajonként még három-három alorszakra osztják. Nemcsak rengeteg szerzőt, címet, évszámot sorolnak fel, hanem a kiemelkedő műveknek a tartalmát is ismertetik, s politikai, szociológiai és esztétikai értékeléseket fűznek hozzájuk. A lírai művek tárgyalásánál a megzenésített dalokat, zeneszerzőket, sőt a filmdalokat is megemlítik. A szocialista irodalom drámáit mint színházi darabokat mutatják be. A kapitalista és szocialista világlend élesedő ellentéteire hivatkozva Brecht 1956-ban követelte a politikai színházat, az agitprop-színház hagyományaihoz kapcsolódva. Írtak is úgynevezett „didaktikus darabokat”, de ezek a gyermek- és ifjúsági színházban nem találtak megfelelő visszhangra, ezért más megoldásokat kerestek vetített képes előadásokkal, filmekkel, dramatizált regényekkel és népmesékkel. Az egyébként is világosan tagolt kézikönyvben még könnyebbé teszi a tájékozódást az írók és művek között a 38 oldalt kitevő név- és címmutató.

Szondi Béla

Merad Ghani: La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles Paris, 1976. Oswald, 202.

Az algériai irodalom iránt érdeklődő olvasó számára felmérhetetlen a mű jelentősége. Hiszen benne az idevágó irodalom nehezen hozzáférhető és elszórt adatai sűrűsödtek össze, és a szerző a tételével, hogy Algériában a történelmi-politikai, valamint az irodalmi folyamatok különös mértékben vannak egymással kényszerkapcsolatban, reális kiindulópontot talált az ábrázolás számára. Ha ezt a kiindulópontot nem ér-

vényesíti is következetesen, ennek oka egyrészt Merad kissé diffúz módszertani eljárásában rejlik, másrészt és mindenekelőtt azonban az anyag belső problematikájában: egy olyan irodalom elemzése, amelynek a nemzeti autenticitását keresése közben kellett kialakulnia és helytállnia, akaratlan bizonyossága e magáratalálási folyamat ellentmondásosságának. Ugyanis mikor Merad bevezetőül a tárgyalta szerzők kiválogatását azzal indokolja, hogy a művet „mindenekelőtt külföldi használatra szánta”, akkor a gyarmati körülmények között létrejött irodalom alapproblémáját körvonalazza. Az ellentmondást érzékelteti a szerzők alkotó törekvésének nemzeti – és ezzel együtt egyéni – elismerésért és integritásért való küzdelmek és a befogadás feltételei között, amelyek a műveket egy túlnyomóan európai közönség megítélése elé bocsátják. Ezzel a tulajdonképeni szerzői szándéktól eleve elidegenítik. Merad felismeri és nevén nevezi ezt a problémát – különösen nyelvi következményeiben –, azonban nem viszi következetesen végig. Ábrázolási elvét és ebből eredő értékelési kritériumait időnként keresztezik részint olyan vélemények, amelyekhez tendenciózus európai befolyás tapad, másrészt emphatikus hitvallások az „arab sajátosságok” mellett, amelyeket már önmagukban is pozitívan értékel. Annyiban kissé kusza Merad módszertani eljárása, hogy Algéria kulturális múltjának rövid időrendi bemutatását a különböző idegen uralmi hatások alatt egészen a nemzeti szabadságmozgalom kezdetéig vezeti, majd „a francia nyelvű algériai irodalom előfutárai”-ként külön tárgyalja a francia gyarmati írókat és az irodalmilag tevékeny algériai franciákat – ez olyan besorolás, amelyről ma Algériában messzemenően óvakodnak –, hogy aztán egy további fejezetben a modern algériai irodalom történelmi, társadalmi-politikai, nyelvi, kulturális és lélektani keletkezési feltételeit elemezze. A legújabb algériai irodalom bemutatása (kb. 1945-től) először időrendi szempontok szerint történik, azután megegyezően, bizonyos súlyponti kérdések összefüggésében foglalja össze. Ez az eljárás a problémakörök bizonyos szétforgácsolódását hozza magával, és akadályozza azok koncentrált bemutatását és tárgyalását. Eközben a szerző – a mindenkori összefüggéstől függően – ugyanazon jelenség eltérő megítéléséhez jut (vö. pl. a tolvajok értékelését a 85. és a 139. lapon).

Merad állásfoglalása az algériai szerzőknek a nemzeti felszabadulás utáni alkotási nehézségeik fölöttébb robbanékony problémájával kapcsolatban túlságosan hirtelen és elcsúszott.

mélytelenedésnek a gyarmatosítás korában létrejött tapasztalását csak a nemzeti területen látja megszűnni; ez továbbra is fennáll politikai, szociális, kulturális és individuális területen, sőt még ki is éleződött úgy, hogy algériai szerzők idegenbe – túlnyomóan francia területre – való elvonulását szükségszerűnek ítéli.

A függelékben különösen információs értékűek Sartre az algériai szabadságharcban kifejtett politikai aktivitásának dokumentumai, az algériai írószövetség chartája, valamint az algériai szerzők bibliográfiája.

Brigitte Sändig (Berlin)

Peter Sarter: Kolonialismus im Roman. Aspekte algerischer Literatur französischer Sprache am Beispiel von Kateb Yacines „Nedjma”, Frankfurt a.M., Bern, 1977. Peter u. Herbert Lang 246. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XIII. Französische Sprache und Literatur. Bd. 42)

Az európai recenzensek érthetetlennek minősítik Kateb regényét. Ezt a szerző – előljáróban – ideológiai beállítottságuk rovására írja. Miközben e recenzensek a mű nagyságát és áttekinthetőségét egyszerre hangoztatják, tagadják azokat a valódi történeti folyamatokat, amelyek a regény cselekményét hordozzák, valamint természetesnek és változtathatatlanak tekintik a kolonializmus történeti-társadalmi valóságát, méghozzá mitologizáló módon.

Az érthetlenség vádját cáfolandó, a szerző lepergeti a gyarmatosított Algéria történetét, annak ösztönző ellentmondásaival és válsághelyzeteivel együtt, majd bemutatja a valódi történeti tény és e tény irodalmi reflexiói és jelképesülései között létrejött összefüggéseket. A cselekmény folyamatának egzakt feltárásából indul ki, s így tárgyal olyan valódi történeti problémákat, mint a gyarmati társadalmak deszocializálódásának folyamata, fejletlenségük (nem mint a gyarmatosítást megelőző társadalmi formák maradványa, hanem mint a gyarmatosítás terméke), a nacionalizmus ellentmondásos társadalmi tartalma és a nemzeti vallás erősen kérdéses szerepe, a gyarmatosított értelmiségiek önellentmondásos léte és mindennemű asszimilációs elképzelés végső fokon tarthatatlan volta. Mindezek a problémakörök a „gyarmati társadalom manicheista jellegének” alapkérdéseiből jönnek létre, és a „kettéosztott világ” problémájába torkoltnak. Ez a kettéosztottság a „gyarmatosítók és a gyarmatosítottak között fennálló viszonyok minden síkján” ki-

mutatható. Az ilyenfajta megfontolások alapján elismeri a regényt (nem a tárgy és képmása rövidre zárt párhuzamba állításával, hanem jel-mivoltában, mint a minden gyarmati társadalomra érvényes tényre utalást, hogy ti. a szektorok metszéspontjában való kétes létezés hosszú távon lehetetlen.

A mű példaszerű ebben az eljárásban (s ez éppen a gyarmatosított országok történelmi valósága és irodalma számára nyújt rendkívül sokat), valamint ennek az eljárásnak következetes és kényszerítő érvényesítésében. A szerző bemutatja, hogyan lehet egy sajátos kérdésföltevésben irodalomelméleti fölismerésekkel előbbre jutni.

A „kritika kritikájának” egy másik szakaszában Sarter rátér az arab területről származó regény tárgyalására. Ezáltal a műbe egy már meghatározott olvasható formára kerül, most a „personnalité algérienne” apológiájaként, amellyel a felszabadulás után felszínre tört szociális érdek-különbségeket akarja tagadni. Katebbal összefüggésben őrizkedik olyan elvont kategóriák alkalmazásától, amilyen a kispolgárság. Ez az eleve körülhatárolt látásmódját motiválná anélkül, hogy előbb a kategória konkrét történelmi tartalma után kérdezne. Így a szerző a Kateb alakja és *Nedjma* c. regényének koncepciója körül kitért vitákban a volt gyarmati országok tárgyalásakor erőteljes ideológiai értékeket mutat ki. Épp ebben az ideológiai kontextusban kap különös súlyt Sarter biztos módszertani eljárása. Ehhez Kateb regénye kétségtelenül hálás tárgy, hiszen a valódi történelmi folyamat és az irodalom viszonya különös egyértelműséggel és közvetlenséggel jelentkezik, amennyiben minden ideológiai érdektől mentesen alapos, valódi történelmi szakismerettel vizsgálja. Hogy irodalmi jelenségeket mindig ilyen egyenes vonalon lehet-e kikövetkeztetni; hogy más esetekben, pl. a későpolgári európai irodalomban, további, a viszonyt bonyolító közvetítő síkok adódnak-e avagy nem, ez metodológiai kérdésként vetődik föl a jelen esetben kényszerítő meggyőző eljárásból.

Brigitte Sändig (Berlin)

Kovács József: A szocialista magyar irodalom dokumentumai az amerikai magyar sajtóban 1920–1945. Budapest, 1977. Akadémiai Kiadó, 439. (Irodalom – Szocializmus)

A tanulmánykötet többet ad hozzá az amerikai magyarság kulturális életének megismeréséhez és sajtótörténetéhez, mintsem azt címéből gon-

dolnánk, mivel nemcsak a hazai kutatás számára ismeretlen és hozzáférhetetlen dokumentumokat tartalmazza, hanem egy jelentősen kibővített tanulmányt is, amelyet Kovács József kandidátusi disszertációjára alapozott.

E bevezető tanulmány számos alapvető kérdést ölel fel. Elemzi a kivándorlás okait, annak összetételét és korszakváltásait, szól az első betegsegélyző egyesületekről (*Clevelandi Magyar Segélyző Egylet, Munkás-Betegsegélyző és Önképző Szervezet* stb.), az első hírlapokról (*Magyar Száműzötték Lapja, Magyar Híradó, Amerikai Nemzetőr*), azonban kutatásának fő témája az amerikai magyar szociáldemokrata és kommunista sajtó (*Amerikai Népszava, Előre, Bémunkás, Új Előre, Kanadai Magyar Munkás*). Külön fejezetben tárgyalja a sajtó és az antifasiszta egységfront kérdését, az amerikai magyarság és a munkáskultúra viszonyát, az amerikai magyar munkásmozgalom és irodalom kapcsolatát, végezetül kiemeli az *Új Előre* jelentős szerepét.

Kovács József tömören foglalja össze kutatásainak tényszerű adatait, történelmi vonatkozásait, de úgy teszi ezt, hogy közben értékeli, rangsorol és bírál, valamint gondosan végigkíséri a folyóiratok és egyesületek tevékenységét megalakulástól megszűnésükig. Bemutatja az amerikai magyar munkássajtó és irodalom vezéregyéniségeit: Kornis Károlyt, Löw Vilmost, Péter Józsefet, Bebrits Lajost, Lékai Jánost, Kövess Lajost és másokat, – hangsúlyozza politikai hovatartozásukat és röviden megrajzolja szellemi portréjukat is. Kovács tanulmánya méltán lehet értékes adalék *Az amerikai magyar munkássajtó és irodalom történetéhez*.

A kötet második, nagyobbik része a szocialista irodalom amerikai magyar sajtóbeli (főként az *Új Előre*) anyagából válogatott antológia. A tematikusan csoportosított gazdag cikkanyagban találkozhattunk például Zalka Máté, Karikás Frigyes, Gábor Andor, Illés Béla, Lengyel József és Illyés Gyula emigrációban született írásaival.

A kötetet az *Új Előre* 1921–1937 közötti időszakának válogatott bibliográfiája, az *Előre Műkedvelő Kör* 1913–1934 közötti színpadi bemutatónak felsorolása és a tanulmánykötet névmutatója zárja.

B. Juhász Erzsébet

Paul Vogt: *Der Blaue Reiter* Köln, 1977. DuMont Buchverlag, 150. Kunst-Taschenbücher

A DuMont nagyszerűen elgondolt Zsebkönyvek, – hozzátehetjük: művészettörténeti jellegű

– sorozatában most Paul Vogt foglalja össze igé-nyesen a legfontosabbakat az expresszionizmus-ról. A huszadik századi művészet legjelentősebb teoretikus írásait látja a Franz Marc és Wassilij Kandinszky (és baráti körük) által 1912 óta ki-adott gyűjteményes kötetben. Franz Marc, a Fabeltiere festője, és Kandinszky, aki valóban egyike volt a század legnagyobb hatású művészei-nek: az expresszionizmus teoretikusa. Mi sem mutatja a Der Blaue Reiter programadó jelentő-ségét, minthogy az eltelt évtizedek sem homályo-sították el kezdeményező szerepét és emlékét. A kis zsebkönyv szerzője jó érzékkel az első világ-háború előtti évek messianisztikus hitéből ma-gyarazza az új manifestumot. Félelmetes szel-lemi nyugtalanság vett erőt a legjobbakon: meg-éreztek, hogy tektonikus talajon állnak és élnek. A Kék Lovas szép álma egy ideig így vonzhatta őket. Az expresszionizmus azonban a forradal-mak kora művészetének lett adekvát kifejezési formája. Gondoljunk Kassákékra, emlékezzünk 1919 plakátjaira, és idézzük fel a húszas évekből Bertolt Brecht lázadó és lázító verseit, vagy a stószí Fábry Zoltán Ady által is ihletett számon-kérő embert ünneplő és kereső publicisztikáját.

Paul Vogt gazdag illusztrációs anyagával és forrásaival jó eszköze lehet a korszak kutatóinak.

Varga József

Enyedi Sándor: Déryné erdélyi színpadokon
Bukarest, 1975. Kriterion, 155.

A mű rendeltetésszerűen oszlik két részre. Az első az olvasóközönség: ez a szerzői szöveg

99 lapja, az erdélyi magyar nyelv hibátlan, klasz-szikus szépségével megfogalmazva, s a *Névjegyzék* (108–120.). A széles körű olvasótábor nyer itt információt a magyar színészet hőskorának, majd a reformkor színi életének erdélyi eseményeiről. A szövegben bőven találunk idézetet Déryné híres *Naplójából* is, helyesen, mert megfelelő időrend-be csoportosítva az eredetileg nem feltétlenül kö-vetkezetes elbeszélést, Enyedi nemcsak a kedves hangú visszaemlékezésekkel ismerteti meg olva-sóit, hanem Déryné pályáját is áttekinthetőbbé teszi.

A *Névjegyzék* adatai néha (Sáskáné Koronka Borbála; Verseghy 1757-ben született), arányai többször „elcsúsztak”. Katona Józsefnek nem egészen négy sor jut, Petőfinek kereken négy, ugyanakkor Balassa Imrének és Gyulay Lajos grófnak hat, Havi Mihálynak és Telepi Györgynek hét, Megyerinek meg éppen kilenc. A magyaror-szági olvasóban az a – nyilván teljesen indokolt – sejtés ébred, hogy a megfelelő, főként a legújabb szakirodalom eredményei nem állván a szerző rendelkezésére, merített, ahonnan tudott, és amennyit tudott.

A *Jegyzetek* és a *Függelék* a könyv tudomá-nyos kutatóknak szánt része: itt az „ahonnan” és az „amennyit” nyomban aranyvalutává válik. Mert az erdélyi születésű, ott élő kutató számára nyitva állnak a Királyhágón túli „kis haza” – Déryné nevezte így – számunkra nehezen meg-közelíthető gyűjteményei. A vendégszereplések időbeli és topográfiai sorrendje hasznosan egészíti ki első nagy énekesnénk a *Naplóból* kellőképpen nem revideálható életrajzát.

Mályuszné Császár Edit

LESZCZYŃSKI-ÜLÉSSZAK

Leszno, 1977 szeptember 30–október 2.

A Lengyel Tudományos Akadémia tudománytörténeti bizottsága és a lesznoi Leszczyński Társaság háromnapos nemzetközi tudományos ülésszakon emlékezett meg Stanisław Leszczyński (1677–1766) születésének 300. évfordulójáról. Az ülésszak komplex programjában a historiográfiai és művelődéstörténeti kérdések együttese tükrözte a királyi mecénás, politikus, író és moralista gondolkodó, „philosophe bienfaisant” sokoldalú tevékenységével összefüggő életmű sajátos jellegét. A kétszer is lengyel királlyá választott (1705, 1733) s koronájától megfosztott (1709, 1734) uralkodó, XV. Lajos jóvoltából új lotaringiai herceggé tett Szaniszló politikai sorsfordulóit, filozófusi, művészet- és tudománypártoló s írói ambícióit Zygmunt Markiewicz (Nancy) előadása (Roi de Pologne et duc de Lorraine) méltatta. A lengyelországi életszakasz diplomáciai szemszögből történő megvilágításához járult hozzá Leszczyński és XII. Károly (G. Jonasson, Uppsala), neoelectus és II. Rákóczi Ferenc (Benda K.), magyar követség a rydzynai és a rawiczi udvarban (Hopp L.), XIV. Lajos, illetve a francia diplomácia lépései az első s a második királyválasztás idején (J. Staszewski, Torun; Z. Libiszowska, Łódź; E. Cieślak, Gdańsk), valamint XV. Lajos és Mária Leszczyńska házassága (1725) körüli események (E. Rostworowski, Krakko) vizsgálata: Leszczyński politikai ideológiájáról és tevékenységéről (J. Topolski, Poznan) szóló előadása.

Az ülésszak előadásainak másik csoportja a trónjáról lemondani kényszerült, emigrációba vonult, s a lengyel örökösödési háborút lezáró bécsi szerződés (1735) alapján Bar és Lotaringia hercegségét kárpótlásként megkapó Leszczyński megváltozott életperiódusához kapcsolódott. Lorraine-be érkezésétől (1737) haláláig csaknem három évtized telt el; sztoikus belenyugvással számot vetett sorsával: „kétségtől nem születtem arra, hogy népeket kormányozzak, és a gondviselés megértette velem tévedésemet, elvéve tőlem királyságotam...” Luneville ezalatt valóságos királyi rezidenciává épült ki, Nancy ekkor vált Lorraine méltó fővárosává, főleg a Place Royale nagyszabású modern együttese révén. A kutatók a klasszicizáló francia építészeti stílus, a lokális hagyományok és a közép-európai barokk elemek találkozásának művészi jelenségét hangsúlyozzák Leszczyński urbanisztikai stílusteremtője, városrendezői és rendezői-szervezői kedvteléseiben. A környező várkastélyok, tornyok, kertek, terek újjászületnek új stílust teremtető, orientalista (kínai és török) egzotikus rokoko elemeket kedvelő építészeti remekeinek létrehozása folytán, mint Einville, Jolivet, Chanteheux, Malgrange, Commercy etc. esetében. A mecénás és szenvedélyes építő szándéka a művelődéspolitikus elképzeléseivel együtt vált valóra. Luneville-ben vítezi iskolát (Akademia Rycerska – Ecole des Cadets) alapít lotaringiaiak, franciák, lengyelek, litvánok számára. Nancy-ban építészeti és orvosi intézményt (École de dessin et d’architecture, Collège Royal de Médecine) hoz létre; ingyenes iskolák szolgálják az ifjak és leányok képzését. S a színház és opera mellett 1750-ben megalakul egy irodalmi és tudós társaság is (Société Royale des Sciences et Belles-Lettres), amely hamarosan híres akadémiai alakul (Académie Stanislas). A képzőművészetek, festészet, a zenei élet föllendülése, gazdag könyvtár hirdeti Leszczyński kultúra teremtető bőkezűségét (J. Ostrowski, Krakko; St. Szpilczyński, Wrocław; K. Pawłowski, Varsó). Új eredményként könyvelhető el a szépművészetek irányában tanúsított értő mecénás magatartásának jellemzése. Ő volt ennek a pezsgő szellemi, művészi, udvari, s nagyvilági társasági életnek megteremtője, élesztője és állandó résztvevője, sokoldalú tevékeny egyénisége.

Leszczyński kiadott s kéziratban maradt munkái a politikai író, állambölcselelő, moralista és társadalmi gondolkodó nevét örökítették meg. Közülük néhányan foglalkoztak az előadók is.

L. Versini (Nancy) a *La voix libre du Citoyen* (Głos wolny . . .) államelméleti traktátus és a *Réponse à la lettre d'un ami sur l'Entretien d'un Européen avec un Insulaire du Royaume de Dumocala* kéziratát vetette össze az *Oeuvres du Philosophe bienfaisant* kiadás szövegével. Az előbbiben Leszczyński politikai reformgondolatait fejti ki a nemesi szármát köztársaság átalakításáról parlamentáris rendszerre, a parasztság helyzetét könnyítő intézkedésekkel. Az utóbbiban az ideális monarka, az eszményi fejedelem típusát próbálja megrajzolni utópisztikus keretben, a keresztényi filozófia s evangéliumi szellem jegyében, teokratikus elvek alapján. W. Voisé (Varsó) az általános béke (1748 Aix-la-Chapelle) megerősítéséről írott politikai emlékirat (*Memorial de l'Affermissement de la Paix Générale*) bemutatásával Leszczyński társadalomfilozófiai nézeteit jellemzi; ezek összefüggnek az emberi társadalom „une République Chrétienne” ideális keresztényi egységének elképzeléseivel, az európai hatalmi egyensúly megteremtéséről, a háborúk elkerülésének lehetőségéről szőtt gondolataival. A Rousseau-val kapcsolatos polémiaát idézte föl (I. Stasiewicz-Jasiukowa és E. Rzakowska, Varsó.; K. Krejčí, előadása beküldve, Prága) Leszczyńskinek a *Mercure de France*-ban 1751 őszén megjelent *Réponse anonyme au discours qui a remporté le prix de l'Académie de Dijon* c. vitairata. Rousseau *Confessions*-ja szerint ez P. de Menoux jezsuita gyóntatója ösztönzésére készült, s a *Discours sur les sciences et les arts* szerzője ehhez mérten válaszolt rá. A vallomásíró említi, hogy Leszczyński később különféle jeleit adta becsülésének és jóakarátának.

Az írók, filozófusok, művészek által látogatott királyi méltóságú udvar kiemelkedő vendégei elismeréssel emlékeztek meg Leszczyński személyéről. Az 1747-ben Malgrange-ba érkező Montesquieu levelében ír arról a tiszteletről, amellyel őt a lorraine-i udvarban körülvették. A *Voyages* és a *Cahiers* írásaiban méltató megjegyzéseket fűz a Lorraine-ben uralkodó Leszczyński kormányzási módjáról. Az Académie de Nancy megalapításakor *Lysimaque* c. üdvözlő iratát küldi Leszczyńskinek. az alapítót megszemélyesítő magasztalással: „Egy nép királya vagyok, amely szeret engem, a családtyák remélik, hogy hosszú életű leszek, mint gyermekeik, s a gyermekek félnek, hogy elveszek, amint atyjuk elvesztéséért aggódnak; alattvalóim boldogok, és én is az vagyok.” Ideális uralkodói elvek, paternalista kormányzási eszmények megvalósításán fáradozó Leszczyński királyi személyiségét a Luneville-ben gyakran megforduló Voltaire és jó ismerte. A *Candide* (1759) XXVI. fejezetében, a trónfosztott királyok karneválján, Szaniszló az uralkodók sorában az ötödik: „Én is lengyel király vagyok; királyságomat két ízben elvesztettem, de hála a Gondviselésnek kaptam egy másik országot, ahol több jót tettem, mint amennyit a szarmatak valamennyi királya együtt tett a Visztula partjain. Megnyugszom én is a Gondviselésben; így jöttem farsangolni Velencébe.” A voltaire-i dicsőítés azonban korántsem ilyen egyértelmű. Fölmerült a vitakérdés, hogy Luneville olyan vendégeihez hasonlóan, mint Montesquieu, Maupertius, Helvetius és Morellet, Voltaire is – Leszczyńskivel váltott leveleiben a személyes megnyilatkozásaiban – a kötelező udvariasságot meghaladó dicséretekkel élt, míg emlékezéseiben kevésbé kedvezően nyilatkozott írásairól, hogy ti. Szaniszló olykor foglalkozott „rövid és közepes munkák” szerzésével is.

Leszczyński egész politikai és irodalmi működésének, ezen belül állambölcseleti tevékenységének megítélése ma sem egyértelmű, nemcsak elvi, tartalmi kérdésekről folyik a vita, hanem francia kifejezőkészségének és stílusának minősítésében is. A Rákóczi írói, gondolkodói tematikájával rokonságot mutató kortárs Leszczyński életművének feltárására és értékelésére ösztönzést adó lengyelországi nemzetközi ülésszak a politikai gondolkodás összehasonlító kutatására is lehetőséget kínál a XVIII. század területén.

Hopp Lajos

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADEMIA
KÖNYVTÁRA

TARTALOMJEGYZÉK

Transzgresszív elemzések. Bevezető	261
--	-----

TANULMÁNYOK

<i>Mérei Ferenc</i> : Az értékorientációs elemzés néhány szociálpszichológiai premisszája	264
<i>Terestyéni Tamás</i> : Szemantikai szövegelemző módszerek kommunikációs tartalmak vizsgálatában.	276
<i>Dajka Balázs</i> : Kultúrantropológia és irodalmi elemzés	285
<i>Bernard Bowron–Leo Marx–Arnold Rose</i> : Irodalom és rejtett kultúra (<i>Fordította: K. J.</i>)	299

DOKUMENTUMOK

<i>A.-M. Rocheblave-Spenlé</i> : A szerep fogalma a szociálpszichológiában (<i>Fordította: Szilágyi Katalin</i>)	306
<i>Joseph Raben</i> : Tartalomelemzés és műelemzés (<i>Fordította: Kárafiáth Judit</i>).	316

MŰHELY

<i>Kenneth Burke</i> : Kafka: A kastély c. regényének elemzése. Részlet „A Rhethoric of Motives” c. könyvből (<i>Fordította: Dobrás Zsófia</i>)	326
<i>Marthe Robert</i> : Kafka: A kastély c. regényének elemzése. Részlet a „L’ancien et le nouveau” c. könyvből (<i>Fordította: Fenyves Katalin</i>)	333
<i>J.-P. Sartre</i> : Genet: Les bonnes c. drámájának elemzése. Részlet a „Saint Genet comédien et martyr” c. könyvből (<i>Fordította: Erdei Klára</i>)	341
<i>Joan Rockwell</i> : Gondolatok az anyajogú társadalom lehetséges létezéséről az ókori Görögországban Aiszkhülosz <i>Oreszteia</i> -ja alapján (<i>Fordította: Izsák Julianna</i>).	349

<i>Dieter Schlenstedt: Anna Seghers: A hetedik kereszt c. regényének elemzése (Fordította: Mádl Zsuzsa)</i>	358
<i>Galina Belaja: Az író ellenvilágai. Vaszilij Suksin: „Harmadik kakasszóra” c. elbeszélésgyűjteményéről (Fordította: Légrády Viktor)</i>	366

KÖNYVEK

<i>Anthony F. C. Wallace: Culture and Personality (Dajka Balázs)</i> . . .	371
<i>Victor Turner: Dramas, Fields and Metaphors (Dajka Balázs)</i> . . .	373
<i>Hugh D. Duncan: Symbols in Society (Dobrás Zsófia)</i>	374
<i>Kenneth Burke: A Grammar of Motives. – A Rhetoric of Motives. – Language as a Symbolic Action (Dobrás Zsófia)</i>	375
<i>André Niel: L'analyse structurale des textes (Erdődy Edit)</i>	376
<i>Joan Rockwell: Fact in Fiction (Karafiáth Judit)</i>	377
<i>Jacques Leenhardt: Lecture politique du roman (Erdődy Edit)</i> . . .	378
<i>Karl Aschenbrenner: The Concepts of Value (Kászonyi Ágota)</i> . . .	379

* * *

<i>Current Trends in Textlinguistics; Ed. by W. U. Dressler (Szahó Z.)</i>	380
<i>Style and Text. Studies presented to Nils Erik Enkvist (Szabó Z.)</i> . . .	381
<i>Dennis Rasmussen: Poetry and Truth (Fehéri György)</i>	382
<i>Jacques Barzun: The Use and Abuse of Art (Kálmán C. György)</i> . . .	383
<i>Gisela Luther: Barocker Expressionismus? (Makray Magdolna)</i> . . .	384
<i>Gerhard Stunk: Kunst und Glaube in der lateinischen Heiligenlegende (Boronkai Iván)</i>	385
<i>Roswitha Klinck: Die lateinische Etymologie des Mittelalters (Boronkai Iván)</i>	387
<i>Kazimierz Kumaniecki: Literatura rzymska. Okres cyceironski (Soós I.)</i>	387
<i>M. C. Bradbrook: The Living Monument (Borsos Zsuzsanna)</i>	388
<i>Barbara Bienkowska: Staropolski swiat książek (Hopp Lajos)</i> . . .	390
<i>Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale. Actes du II^e Colloque de Mátrafüred (Hopp Lajos)</i> . . .	389
<i>Elida Maria Szarota: Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts (Bitskey István)</i>	380
<i>Stadt-Schule-Universität. Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert (Bitskey István)</i>	391
<i>A Kriterion Kiadó Téka sorozatának újabb kötetei. Apáczai Csere János: Magyar Logikácska s egyéb írások. – Bolyai-levelek. Vál., bev., jegyz.: Benkő Samu. – Wesselényi Miklós: Balítéletekről. Vál., bev., jegyz.: Veress Dániel. – Ormos Zsigmond: Szabadelmű levelek vagy democrat labdacok aristocrat görcs ellen. Közzéteszi, bev., jegyz.: Benkő Samu. – Székely vértanúk. Vál., bev., jegyz.: Károlyi Dénes (T. Erdélyi Ilona)</i>	392
<i>Jászay Magda. Mazzini (T. E. I.)</i>	394
<i>W. Weiss–J. Donnenberg–A. Haslinger–K. Rossbacher: Gegenwartsliteratur (Mádl Antal)</i>	394
<i>Johannes Bobrowski: Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk (Kiss Endre)</i>	396

Sozialistische Kinder- und Jugendliteratur der DDR (<i>Szondi Béla</i>)	398
<i>Ghani Merad</i> : La littérature algérienne d'expression française (<i>Brigitte Sändig</i>)	398
<i>Peter Sarter</i> : Kolonialismus im Roman (<i>Brigitte Sändig</i>)	399
<i>Kovács József</i> : A szocialista magyar irodalom dokumentumai az amerikai magyar sajtóban 1920–1945 (<i>B. Juhász Erzsébet</i>)	400
<i>Paul Vogt</i> : Der blaue Reiter (<i>Varga József</i>)	400
<i>Enyedi Sándor</i> : Déryné erdélyi színpadokon (<i>Mályuszné Császár Edit</i>)	401

KRÓNIKA

Leszczyński ülőszék (<i>Hopp Lajos</i>)	402
ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK 1977. január–december	404

SOMMAIRE

Analyses transgressives. Introduction	261
---	-----

ÉTUDES

<i>Ferenc Méret</i> : Quelques prémisses de psychologie sociale de l'analyse basée sur l'orientation des valeurs	264
<i>Tamás Terestyéni</i> : Méthodes sémantiques d'analyse textuelle dans l'examen des contenus communicatives	276
<i>Balázs Dajka</i> : Anthropologie culturelle et analyse littéraire	285
<i>Bernard Bowron–Leo Marx–Arnold Rose</i> : Littérature et culture latente (<i>Traduit par J. K.</i>)	299

DOCUMENTS

<i>Anne-Marie Rocheblave-Spenlé</i> : La notion du rôle en psychologie sociale – extrait (<i>Traduit par Katalin Szilágyi</i>)	306
<i>Joseph Raben</i> : Analyse du contenu et analyse de l'oeuvre littéraire (<i>Traduit par Judit Karafiáth</i>)	316

ANALYSE

<i>Kenneth Burke</i> : Analyse du "Château" de Kafka. Extrait de "A Rhetoric of Motives" (<i>Traduit par Zsófia Dobrás</i>)	326
<i>Marthe Robert</i> : Analyse du "Château" de Kafka. Extrait de "L'ancien et le nouveau" (<i>Traduit par Katalin Fenyves</i>)	333
<i>Jean-Paul Sartre</i> : Analyse de "Les bonnes" de Genet. Extrait de "Saint Genet comédien et martyr" (<i>Traduit par Klára Erdélyi</i>)	341
<i>Joan Rockwell</i> : Réflexions sur l'existence possible de la société matriarcale dans la Grèce antique sur la base de l'Orestie d'Eschyle. Extrait de "Fact in Fiction" (<i>Traduit par Julianna Izsiák</i>)	349
<i>Dieter Schlenstedt</i> : Analyse de "La septième croix" d'Anna Seghers (<i>Traduit par Zsuzsa Mádl</i>)	358
<i>Galina Belaia</i> : Les contre-mondes de l'écrivain – analyse des nouvelles de Choukchine (<i>Traduit par Viktor Légrády</i>)	366

LIVRES

CHRONIQUE

СОДЕРЖАНИЕ

Трансгрессивные анализы. Введение	261
---	-----

СТАТЬИ

Ференц Мереи: Некоторые общественно-психологические предпосылки оценочного анализа	264
Тамаш Терештени: Применение семантических методов анализа текста в исследовании содержания коммуникации .	276
Балаж Дайка: Культурная антропология и литературный анализ	285
Бернард Баурон, Лео Маркс, Арнольд Роуз: Литература и скрытая культура (Перевод: Юдит Карафиат)	299

ДОКУМЕНТЫ

А.-М. Рошеблав-Спанлз: Понятие роли в социальной психологии (Перевод: Каталин Силади)	306
Джозеф Рэбен: Контентанализ и анализ художественного произведения (Перевод: Юдит Карафиат)	316

МАСТЕРСКАЯ

Кеннет Берк: Анализ романа Ф. Кафки „Замок”. Отрывок из книги "A Rethoric of Motives" (Перевод: Жофия Добраш)	326
Март Робер: Анализ романа Фр Кафки „Замок”. Отрывок из книги "L'ancien et le nouveau" (Перевод: Каталин Феньвеш)	333
Ж.-П. Сартр: Анализ пьесы Жана Жене „Служанки”. Отрывок из книги "Saint Genet comédien et martyr" (Перевод: Клара Эрдеи)	341
Джоан Рокуэлл: Размышления на основании „Орестей” Эсхила о возможном существовании матриархата в античной Греции (Перевод: Юлианна Ижак)	349
Дитер Шленштеот: Анализ романа А. Зегерс „Седьмой крест” (Перевод: Жужа Мадль)	358

КНИГИ

ХРОНИКА

Научная сессия, посвященная Лещинскому (Лайош Хонн) Содержание журнала „Геликон” за 1977г.	
---	--

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
A kézirat nyomdába érkezett: 1978. VIII. 1. Terjedelem: 14.70 (A/5 ív)
78.6124 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 48 Ft

1 szám ára: 15 Ft

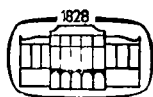
Index szám: 25.380

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.

Ára: 15 Ft
Előfizetés egy évre: 48 Ft

INDEX: 25.380 ISSN 0017—999X

1828 — 1978
MEGJELENT AZ AKADÉMIAI KÖNYVKIADÁS
150. ÉVÉBEN



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

307.204

helikon

VILÁGIRODAÍMI FIGYELŐ

A tartalomból:

Új magyar világirodalom-történet

✧

A szerkesztés elvei és módszerei

✧

Szemle

✧

Krónika

1978 | 4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
HOPP LAJOS
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
MIKLÓS PÁL
SZIKLAY LÁSZLÓ
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
VARGA LÁSZLÓ

Főszerkesztő
KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő
HOPP LAJOS

Szerkesztő
T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség
1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.
Tel.: 665-934 és 664-819
Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között
Titkár: SZ. ZEHERY ÉVA
Belső munkatársak: KISS Gy. CSABA
és GRÁNIOZ ISTVÁN

1978/4. XXIV. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
LAJOS HOPP
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
PÁL MIKLÓS
LÁSZLÓ SZIKLAY
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA
LÁSZLÓ VARGA

Directeur de la Revue
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef
LAJOS HOPP

Rédacteur
ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la
Rédaction
1118 Budapest XI., Ménesi út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES
DE L'ACADÉMIE HONGROISE
DES SCIENCES

1978/4. XXIV. année
Revue trimestrielle

Jelen számunkban egy most készülő világirodalom-történet vázlatát vagy tervezetét mutatjuk be folyóiratunk 1975-ben megjelent 1. füzetének mintegy folytatása- és továbbfejlesztéseként. A vázlat a világirodalmak történetének és a történet egyes szakaszainak elvi megalapozását és elméleti jellemzését tartalmazza, részleteire – természetesen – nem terjeszkedik ki. E világirodalom-történet koncepciója önálló: sem hazai elődökre sem külföldi példákra nem támaszkodik, de kialakításához szerkesztői gondosan tanulmányozták a moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézetben készülő tizkötetes világirodalom-történet tervezetét, és kritikai rostára vetették a forgalomban levő magyar és idegen nyelvű világirodalom-történeti munkák legfontosabbjait.

A vázlat olvasói meggyőződhetnek arról, hogy a hazai erőkkkel készülő új világirodalom-történet igyekszik a hasonló tárgyú, régebbi munkák jellegzetes hibáit elkerülni. Elsőnek ezek közül az európai típusú irodalmak történetének hangsúlyos kiemelését tekintjük a többiek rovására. Az „Európa-centrizmus” helyét itt valódi világirodalmi szemléletnek kell elfoglalnia, amelyben a Kelet és Nyugat, a két nagy világirodalmi régió irodalmi egyenlő fontosságúak, és amelyben a századunkban keletkezett új irodalmak is megkapják az őket megillető teret. Egy második hiba, amelyet a világirodalom-történetnek el kell kerülnie, az, hogy ne szerzők bemutatásából álljon. Az író, a költő életének értelme a mű, a világirodalom folyamata művek egymásutánjából, összefüggésük és fogadtatásuk történetéből áll. A művek kapcsolatai és megfelelései olykor nemzeti határokon belül maradnak: a világirodalom történetírója azonban többnyire nemzetközi, azaz irodalomközi összefüggéseket is fölfedez. A világirodalom történeti folyamatának leírása ezért nem állhat nemzeti irodalmak történetének egymás mellé helyezéséből (ez a harmadik hiba, amelyet el kell kerülni), hanem rá kell világítania az összefüggésekre, analógiákra, párhuzamosságokra, sőt az irodalmon kívüli, de arra ható, azt indokoló és magyarázó tényekre is.

Eszmei és formai összefüggések feltárásában a világirodalom-történet nemcsak felhasználja az irodalom összehasonlító történeti kutatásának eredményeit, hanem a többnyire részletekkel foglalkozó történeti összehasonlító módszer helyébe lép és úgy jelenik meg előttünk, mint az összehasonlító kutatások célja, szintézise, legmagasabb foka.

A Szerkesztő bizottság

Dans le numéro que voici nous nous sommes proposé de présenter l'esquisse ou le projet d'une histoire de la littérature universelle en voie de rédaction, en tant que suite et développement du premier numéro 1975 de notre revue. L'esquisse offre une description des principes de base et des caractéristiques théoriques de l'histoire de la littérature universelle et de ses différentes phases, sans s'étendre, bien entendu, sur les questions de détail. La conception de cette histoire de la littérature universelle est indépendante, elle ne s'appuie ni sur prédécesseurs hongrois ni sur des modèles étrangers, toutefois les auteurs du projet ont commencé par étudier à fond le projet de l'histoire de la littérature universelle en dix volumes en train d'être élaboré à l'Institut Gorki de Moscou, et ils ont soumis à un examen critique les principaux ouvrages de la littérature universelle parus en hongrois et en langues étrangères.

Les lecteurs de l'esquisse peuvent se rendre compte que la nouvelle histoire de la littérature universelle, mise au point uniquement à l'aide de collaborateurs hongrois, s'efforce à éviter les défauts caractéristiques des ouvrages du même genre qui ont été publiés jusqu'à présent. Nous en signalerons en premier lieu l'accent trop marqué qu'est l'habituellement mis sur littératures de type européen au détriment des autres. L'eurocentrisme doit céder la place ici à une perspective réellement universelle, dans laquelle les littératures de l'Orient et de l'Occident, les deux grandes régions de la littérature universelle ont une égale importance, et dans laquelle les nouvelles littératures nées au XX^e siècle reçoivent aussi la place qu'elles méritent. Une deuxième faute que l'histoire de la littérature universelle doit chercher à éviter est une présentation par trop exclusive des auteurs. Le sens de la vie de l'écrivain, du poète réside dans l'oeuvre, la littérature universelle est constituée d'une succession d'oeuvres, de l'histoire de leurs rapports et de leur réception. Les rapports et les correspondances des oeuvres restent parfois en dedans des frontières nationales, mais l'historien de la littérature universelle sait découvrir dans la plupart des cas aussi des rapports internationaux, soit inter-littéraires. La description du processus historique de la littérature universelle ne peut donc pas se contenter de la juxtaposition de l'histoire des littératures nationales (et c'est la troisième faute à éviter), mais doit mettre en relief les relations, les analogies, les parallélismes, et même les faits non-littéraires, qui ont influencé et motivé les phénomènes littéraires et sont susceptibles de les expliquer.

En étudiant les relations idéologiques et formelles, l'histoire de la littérature universelle non seulement utilise les résultats des recherches comparatives de la littérature, mais remplace la méthode comparative historique appliquée généralement à l'étude des détails par une vision plus large et apparaît ainsi devant nous comme le but, la synthèse et le sommet des recherches comparatives.

Le Comité de Rédaction

В данном номере мы публикуем проект готовящейся истории всемирной литературы, продолжая и развивая разговор, начатый на эту тему в I номере „Геликона“ за 1975 год. Проект содержит принципиальное обоснование и теоретическую характеристику истории всемирной литературы и ее отдельных периодов, не вдаваясь, конечно, в подробности. Данная концепция всемирной литературы совершенно самостоятельна: она не опирается ни на предшествующие результаты отечественной науки, ни на зарубежные образцы, хотя во время разработки ее авторы тщательно изучали проект десятитомной истории всемирной литературы, готовящейся в ИМЛИ им. Горького, и подвергли критическому анализу самые важные труды по истории всемирной литературы, изданные на венгерском и иностранных языках.

Читатели могут убедиться на основании проекта в том, что осуществляемая силами венгерских специалистов история всемирной литературы намерена избежать присущих подобным начинаниям характерных ошибок. Первой из них назовем подчеркнутое выделение историй литератур европейского типа в ущерб остальным. Подход, ориентирующий главным образом на Европу, должен уступить место по-настоящему объективному взгляду на мировую литературу, при котором литературы двух крупнейших географических регионов – Востока и Запада – будут иметь равную ценность и возникшие в нашем веке новые литературы также получат подобающее место. Вторая из ошибок, которую следует преодолеть, – это ориентация на отдельные писательские портреты, якобы представляющие собой ход истории всемирной литературы. Смысл жизни писателя или поэта – в созданных ими произведениях; всемирнолитературный процесс состоит из последовательности художественных произведений, из истории их взаимосвязей и восприятий. Связи и соответствия художественных произведений иногда не выходят за рамки национальной литературы, однако историк мировой литературы в большинстве случаев открывает и международные, то есть межлитературные взаимоотношения. Поэтому описание исторического процесса всемирной литературы не должно состоять из историй поставленных рядом национальных литератур (и это третья ошибка, которой следует остерегаться), а должно осветить их взаимосвязи, аналогии и параллели и даже внелитературные факты, влияющие, однако, на литературу и объясняющие ее.

Что касается раскрытия идейных и формальных взаимоотношений, то история всемирной литературы не только использует результаты сравнительно-исторического изучения литератур, но наоборот, заменяет собой теряющийся чаще всего в подробностях сравнительно-исторический метод и предстает перед нами как цель, синтез, высшая ступень сравнительных исследований.

Редколлегия

A VILÁGIRODALOM TÖRTÉNETE

ELVEK ÉS MÓDSZEREK

Viszonylag teljes, a nyugati és a keleti irodalmak történetét egyforma részletességgel tartalmazó világirodalom-történet készül az Akadémiai Kiadónál *Köpeczi Béla* főszerkesztésében és több mint száz szakember részvételével.

Mivel a munka már aránylag előrehaladt stádiumban van, hozzáférhetővé kívánjuk tenni olvasóinknak e sok szempontból újszerű vállalkozás tervezetét: az alapelveket, amelyek szerint kialakult és az egyes kötetek előzetes koncepcióját, amely a mű elkészülése folyamán – természetesen – kisebb-nagyobb mértékben már módosult és még módosulhat is.

- I. kötet: Az ókor irodalmi a legrégibb időktől a VII. század elejéig, az iszlám kialakulásáig. Kötszerkesztő: *Harmatta János*.
- II. kötet: A középkor irodalmi a XV. század kezdetéig. A kötet szerkesztői: *Miklós Pál* (keleti irodalmak) és *Mezey László* (nyugati irodalmak).
- III. kötet: A reneszánsz irodalmának kora. Kötszerkesztő: *Klaniczay Tibor*.
- IV. kötet: A XVII–XVIII. század irodalma. Kötszerkesztő: *Kéry László*.
- V. kötet: Az irodalmak története a francia polgári forradalomtól a párizsi kommunig. Kötszerkesztő: *Török Endre*.
- VI. kötet: Az irodalmak története a párizsi kommunától az októberi szocialista forradalomig. Kötszerkesztő: *Nagy Péter*.
- VII. kötet: A világirodalom története az októberi szocialista forradalomtól a legújabb időkig. Kötszerkesztő: *Köpeczi Béla*.
- VIII. kötet: A világirodalom történetének kronológiai repertórium. Kötszerkesztő: *Vajda György Mihály*.

Szerkesztési elvek

Célunk az, hogy tudományosan megbízható, a világirodalmi fejlődés szempontjából fontos tényeket tartalmazó, a szakemberek, egyetemi hallgatók és a nagyközönség számára egyaránt használható, tehát világosan és lehetőleg olvasmányosan megírt művel jelentkezünk a magyar könyvpiacra. A világirodalmi szempont érvényesülése érdekében kerülnünk kell a nemzeti irodalmak történetének egyszerű egymás mellé helyezését, még akkor is, ha bizonyos korszakokban és bizonyos irodalmakat nemzeti különállásukban kell is tárgyalnunk. Az összefüggések feltárása, a beiktatott összefoglaló fejezetek, az általános kérdések kiemelése segíteni fognak a világirodalmi szemlélet elérésében. Nemzeti

irodalmakról beszélve bizonyos korokban e fogalmat azonosnak kell tekintenünk az egy *nyelven* írt irodalmak fogalmával, máskor, főként az államilag és kulturálisan egyre erősebben differenciálódó modern korokban, a nyelv mellett előtérbe lép az azonos nyelvű irodalmak állami-nemzeti különállása, illetve a feldolgozás folyamán e különállás állandó tudomásulvétele. A nyelvi szempont azonban mindenkor figyelmünk tárgya marad.

1. A világirodalom-történet felépítése

Világirodalom-történetünk kötetait történelmi dátumok szerint választottuk el egymástól. Arra törekedtünk, hogy egy-egy kötet egy-egy világtörténelmi korszakot foglaljon magába. Természetesen az egyes kötet-korszakokon belül esetleg még újabb al-korszakok megkülönböztetése is szükséges lehet. A legnagyobb egység tehát, amelyben gondolkodunk, a *világtörténelmi* korszak, illetve annak irodalmi vetülete, a *világirodalmi korszak*.

A korszakon belül világirodalom-történetünk az alábbi egységek szerint épül föl:

Irodalmi régiók és zónák

Irodalmi irányzatok, áramlatok, mozgalmak, iskolák stb.

Irodalmi műfajok

Nemzeti (nyelvi) irodalmak története

Írók, költők

Művek

Recepciók (az irodalmi mű közönsége)

Megjegyzés: A fenti sorrend logikai. A feldolgozásban szükség szerint változtatható.

Az alábbiakban a felsorolt egységek rövid jellemzését adjuk:

Az *irodalmi régiók* (nagyobb egység) és *zónák* (kisebb egység) nem állandók, hanem határaik korszakonként változnak. Biztonsággal talán csak két nagy régióról beszélhetünk a világirodalom egész története folyamán, a nyugatról (–a nyugati félgömb irodalmi –) és a keletről, s e két „alap”-régió egyúttal két kulturális-irodalmi „alap”-típust is jelent, amelyeknek fejlődése különbözik. E megoszlás már az ókorban is nyomon követhető, de már akkor is kialakulnak olyan „köztes” régiók és zónák, például a hellenisztikus zóna, amelyek teljességgel sem az egyikhez sem a másikhoz nem sorolhatók. Vannak azután kihalt keleti, „közép”-keleti, amerikai indián, valamint kihalt és újonnan keletkező ázsiai-afrikai irodalmak is, amelyek a korszakok regionális-zonális képén változtatnak.

Mivel a régiók és zónák hasonló fejlődésű, hasonló típusú irodalmakat fognak össze és minden korszakban túlterjednek az irodalmak nyelvi (nemzeti) határain, alkalmazásuk mint a világirodalmi-összehasonlító szempont érvényesítésének eszköze minden kötetben ajánlott és szükséges. Ha van lehetőség rá, ne tekintsük a zónákat egyszerűen a korszak világirodalma felosztási alapjának, „csoportosító” eszköznek, hanem tárgyaljuk az egy zónába tartozó irodalmakat – nyelvi (nemzeti) eltéréseik ellenére és azok figyelembevételével – egységben, azaz együttesen. Ez a tárgyalásmód – természetesen – nem mindig lehetséges.

Irodalmi irányzatok, áramlatok, mozgalmak, iskolák stb. általában egy-egy zónában (vagy nyelvi-nemzeti irodalomban) keletkeznek, és egy-egy régión vagy nagyobb zónán

vonulnak-hullámszánk végig. Többnyire nemcsak az irodalomban jelentkezőnek, hanem a művészetek más ágaiban is. Anélkül, hogy a művészetek közötti összehasonlítás módszerét követnők, helyes, ha röviden utalunk más művészeteken belüli érvényesülésükre is. Ugyanakkor „kiterjedésük” szempontjából is körül kell határolnunk őket, leírva egyfelől általános vonásaikat, másfelől bemutatva nemzeti-nyelvi változataikat. Ez azt jelenti, hogy az egyes zónák és az egyes nemzeti-nyelvi irodalmak történetét alighanem áramlatok szerint csoportosítva mutatjuk be leghelyesebben – korszakukon és régiójukon belül. Például az 1789–1871 közötti korszak nyugati régiójában külön fejezet lenne a romantika – és ebben kerülne tárgyalásra valamennyi zóna és nemzeti-nyelvi irodalom romantikája, de csak a romantikája. Majd követné a romantika fejezetet egy realizmus-fejezet az irodalmi egységek realista szakaszának hasonló csoportosításával.

E tárgyalásmód helyesebbnek tűnik annál, mint ha a zónáknak, illetve a nemzeti-nyelvi irodalmaknak a korszakba tartozó történeti szakaszát áramlatok szerinti megszakítás nélkül helyezzük egymás mellé, és az irányzatok, áramlatok stb. érvényesülését csupán e rész-történeteken belül jelezzük. Tehát, még egy példát említve, a XVII–XVIII. század (1618–1789) tárgyalását a nyugati régióban talán jobb felosztani egy barokk és egy klasszicista fejezetre, s az egyes nemzeti (nyelvi) irodalmak vagy irodalmi zónák történetének tárgyalását e felosztásban csoportosítani, mint az egész időszakaszra összefüggően mutatni be valamely irodalmi egység (zóna vagy nemzet) történetét. Ez a tárgyalásmód a szerzőktől több judiciumot kíván, a szerkesztőtől nagyobb munkát igényel ugyan, de az irodalmi fejlődésről hitelesebb és tanulságosabb képet ad. Meg kell jegyeznünk azonban róla, hogy az I. és II. kötetben nem érvényesíthető, a többi kötetben pedig a korszak természete szerint kell értelmezni.

Valamely nemzetközi művészeti és irodalmi irányzat, áramlat, mozgalom stb. nem egy időben keletkezik és nem azonos időben hal el a régió vagy zóna egész területén, amelyre kiterjed. A korszakon és régióon belül egy-egy áramlat vagy mozgalom szigorú időhatárok közé nem szorítható.

Az is lehetséges végül, hogy valamely irányzat, áramlat stb. bemutatásában külön alfejezeteket kell alkalmaznunk a nyelveken és nemzeteken kívül műfajok szerint is. Tehát hogy külön tárgyaljuk a szimbolista lírát, külön a drámát és így tovább.

Az *irodalmi műfajok* az irányzatokon, áramlatokon belül, azoknak alárendelve, ugyanakkor az irodalmak zónális, nyelvi, nemzeti tárgyalásmódján belül vagy a szükség szerint azoknak fölérendelve is érvényesíthetők. Magától értetődőnek látszik pl., hogy a francia klasszicista dráma külön alfejezetet kap, a kínai líra és a kínai regény bizonyos korszakokban valószínűleg szintén külön fejezetben való tárgyalást igényel, de jól el lehetne képzelni, hogy a középkori lovagi eposzok nem a nemzeti-nyelvi irodalmak szerint egymástól távol, hanem csoportosítva és akár tematologikus egységekben tárgyalatnak. Pl. az Arthur-mondakörhöz Európa számos irodalma szolgáltat anyagot: ennek összefogása előzetes szerkesztői tervezés alapján – ha tudniillik e téma külön tárgyalására a szerkesztő előre felhívja munkatársai figyelmét – több „nemzeti” szerző munkája alapján is összeállítható, azokból is összevonható. Ilyen műfaji egységek létrehozhatók a távolkeleti irodalmakban is, és valószínűleg mintegy maguktól kínálkoznak például a latin és nem latin nyelvű humanista szerzők munkásságában. A kötet szerkesztők az egyes nemzeti, nyelvi, zónális irodalmi egységek feldolgozóinak erre nézve részletes instrukciókat kell hogy adjanak; e helyen csak az általános elvről lehet szó.

Ez az elv pedig úgy fogalmazható meg, hogy a műfaji egységeket szükség és lehetőség szerint érvényesíteni kell a világirodalom-történet mindazon szakaszaiban, amikor csak lehetséges és kívánatos. Hogy mit kell irodalmi műfajnak tekinteni, az viszont korszakonként döntendő el.

A *nemzeti-nyelvi irodalmak történetében* és a zónai egységek együttesen tárgyalt irodalmainak történetében a világirodalmi szempontot szintén érvényesíteni kell. Ennek főként háromféle módját látjuk: a periodizáció egységesítését, a tárgyalt írók és művek kiválasztását és a más irodalmak jelenségeivel való érintkezések, analógiák kiemelését.

A periodizáció egységesítése a kötet-korszakokon belül csak megközelítő pontossággal hajtható végre. A különböző régiók és zónák belső fejlődési szakaszai nyilvánvalóan eltérnek és tárgyalásukkor tekintetbe veendők, de egy-egy régió vagy nagyobb zóna periódusainak egységesítését végre lehet hajtani. Eerre alkalmas pl. a nyugati régió irodalmainak tárgyalása – a reneszánsztól kezdve – nemzetközi irányzatok szerint. A teljesen és szorosan nemzeti jellegű korszakolást lehetőleg kerülni, egy-egy összefüggő zónán belül pedig mindenképpen kerülni kell.

A nemzeti irodalmakat és az egységesen bemutatott zónákat tárgyaló munkatársak hajlamosak lesznek arra, hogy minél több nevet és művet szorítsanak be a maguk részébe. A világirodalmi szempontból tárgyalandó nemzeti irodalmakban azonban erősen kell válogatni, mégpedig a következő két kritérium alapján: esztétikai érték és világirodalmi hatás. Harmadik, kiegészítő kritérium a nemzeti vagy nemzetközi fejlődésben elfoglalt fontos hely lehet, ami egyben azt is jelentheti, hogy az író vagy a mű mint *típus* fontos. (Például mint humanista, felvilágosító, nyelvújító, folyóirat, sajátos nemzeti műfaj stb.)

Nem szorul magyarázatra, miért érvényesíti a világirodalmi szempontot a nemzeti irodalmak tárgyalásában a nemzetközi analógiák, párhuzamosságok, érintkezések figyelembevétele.

Írók, költők többféle módon jelennek meg a világirodalom-történetben: *megemlítjük a nevüket* valamely irányzattal, mozgalommal, műfajjal kapcsolatban; vagy, ha jelentősebb, *ismertetjük a munkásságukat* (szükség szerint életük néhány fontos eseményét), azaz néhány sorban „jellemzzük” őket. Ezen a helyen adjuk meg (zárójelben) születésük és halálozásuk évszámát. Önálló *portrét* csak kevés, valóban világirodalmi jelentőségű író, költő kaphat – akár külön fejezetben, akár valamely más fejezeten belül. Leghelyesebb, ha a kötet szerkesztők kötetük vitájakor a Szerkesztőbizottság elé terjesztik, kiket óhajtanak portrészzerűen tárgyalatni, hogy a megfelelő arányok az egész művön belül biztosíthatók legyenek. A portrék száma nem lehet nagy. Írói adatszerű életrajzot sem főszövegben, sem lábjegyzetben nem adunk.

Művek: világirodalom-történetünk „műközpontúságát” mindenképpen biztosítanunk kell. A művek szerepeltetésének, mint az írókének, az „említés”, a „jellemzés” és az „elemzés” a fokozatai. Ez utóbbi felel meg az íróportrének, de természetesen több mű elemzése szükséges, mint ahány íróportré.

Az *elemzés mikéntje:* rövid tartalmi ismertetés, a mondanivaló kifejtése, a mű jelentőségének méltatása, genezisének és recepciójának rövid bemutatása, valamint – minden esetben – stílári, nyelvi, esetleg prozódiai elemzés.

Az elemzéshez hozzátartozik az idézetek közlése. Ezeket a legújabb vagy a legjobb magyar fordításból vegyük, ha van. A művek címét magyarul adjuk meg, mégpedig, ha van magyar fordításuk, a forgalomban levő legújabb címet használjuk. Azoknál a műveknél,

amelyek az „elemzés” fokán kerülnek tárgyalásra, meg kell adnunk (zárójelben) az eredeti címet is a megjelenés évszámával – vagy hozzávetőleges keletkezési idővel – együtt.

Recepció: az irodalmi mű közönsége. Sem a művek világirodalmi „fogadtatásának” történetére, sem kritikájának, kiadásainak történetére nem gondolhatunk, kivéve azokat az eseteket (pl. ókori, távol-keleti stb. művek), amikor ez világirodalmi történetükhöz, hatásukhoz, jelentőségükhöz hozzátartozik. De a mű megértéséhez az is hozzátartozik, milyen közönség számára készült. Így az „irodalomszociológiai” szempont nem külön elemként kerül a világtörténelmi folyamat bemutatásába, hanem abban állandóan jelen van. Az egyes régiókon, zónákon, sőt a nemzeti irodalmak történetén belül azonban a *korfordulókon* külön is beszélni kell a közönség megváltozásáról és ennek hatásáról az irodalom további fejlődésére.

2. Művelődéstörténeti környezet

A világtörténelmi szempont már a kötetbeosztásban jelentkezik. Az irodalmi anyagban a szükséges történelmi adatok megemlítése magától adódik, ahogy a szükség megkívánja. Amit biztosítanunk kell – a lehetőségek határain belül – az az irodalom művelődéstörténeti „beágyazottságának” érzékeltetése.

Ennek megrajzolását nem külön fejezetekben képzeljük el, hiszen akkor a világ-irodalom régiói, zónái, sőt esetleg nemzeti irodalmi – és ezeknek minden korszaka – előtt meg kellene rajzolnunk, hanem az irodalmi anyagba szöve, a bevezető fejezetek és a részfejezetek anyagába egyaránt. Művelődéstörténeti környezetül a következő tudományterületek – kisebb-nagyobb mértékű – tekintetbevétele szükséges:

- Gazdaság és társadalomtörténet
- technikai fejlődés története
- intézmények története
- eszmétörténet, filozófiatörténet, tudománytörténet,
- vallástörténet
- tárművészetek története (építészet, képzőművészetek,
- díszítőművészetek, zene, színház).

Külön jelentősége van az irodalom és folklór, illetve az ősköltészet és a népköltészet kapcsolatának. Az első kötet elejére ősköltészeti és népköltészeti rész kerül, de a világ-irodalom további története folyamán is állandó figyelem kell kísérje a folklór és a népköltészet kapcsolatait az irodalommal.

A művelődéstörténet azonban sehol sem léphet az irodalomtörténet helyébe, amelynek terjedelmi szempontból is vezető helyén a *művek bemutatásának* kell állnia.

ÓKOR

1. Az irodalom kezdetei az írásbeliség előtti korba nyúlnak vissza. Az írást az ember nem az irodalom céljaira találta fel: legrégebb emlékei az i. e. IV. évezredből származnak, de irodalmi művek lejegyzésére csak az i. e. III. évezredben kezdték használni. Úgy tűnik, az irodalomnak nem az írás, hanem a hangzó nyelv az alapvető közege, s a szóbelivé válás hosszú időn keresztül elsőrendű célkitűzése maradt az írott irodalomnak is. Így az irodalom szóbeliségének és írásbeliségének viszonya nem egyszerű ellentétet vagy hirtelen váltást, hanem inkább hosszú egymásmellettiiséget és fokozatos átmenetet jelent. Az irodalom e két formájának viszonyában legalábbis három korszakot különböztethetünk meg: 1. a tiszta szóbeliség, 2. a túlnyomó szóbeliség – részleges írásbeliség és 3. a túlnyomó írásbeliség – részleges szóbeliség korát. A második korszak messze túlhalad az ókor időhatárain, így az ókori irodalmak alapja és háttere mindvégig az orális költészet marad, amely azonban csak akkor érzékelhető, amikor írottá válik.

1.1. Az ókori irodalmak lezáródását nem lehet egyetlen évszámhoz kötni. Az i. sz. I–V/VI. sz. folyamán négy nagy világirodalmi zóna alakul ki: 1. a mediterrán (görög-római), 2. iráni, 3. indiai, 4. kínai. E zónák területén az V. században (1. zóna), ill. a VII. sz. elején vagy közepe táján olyan mélyreható történeti-társadalmi változások (Római Birodalom felbomlása, az iszlám térhódítása, T'ang-dinasztia, a feudalizmus feltételeinek kialakulása) mennek végbe, amelyek következtében az irodalmak jellege, életformái, az irodalmi nyelvek, sőt a zónák szerkezete és határai is megváltoznak. Így szükségszerűen adódik, hogy az 1. világirodalmi zóna történetét az V. sz. végével, a 2., 3. és 4. zóna jelenségeinek tárgyalását pedig a VII. sz. elejével kell zárunk.

2. Az irodalom őstörténeti korszakának, a tisztán orális költészet korának megragadása és ábrázolása mind módszertani, mind tárgyi szempontból rendkívül bonyolult feladat. E korszak irodalmi alkotásai csak kivételes esetekben maradtak fenn, s legfeljebb a korszak végéről. A romantika korának szemlélete ugyan a népköltészetet valamilyen őseredetű irodalomnak tekintette, s sokan ma is hajlandók az orális költészet lejegyzett alkotásait több ezer éves múltba visszavetíteni. Ez az eljárás azonban bizonyára helytelen. A ma vagy a közelmúltban lejegyzett orális irodalom a lejegyzés korának terméke; műfajai, témái, nyelvi eszközei – ha bizonyos múltra visszatekintenek is – nem egy sok ezer év előtti társadalom emlékei, hanem hosszú történeti-társadalmi fejlődés eredményeképpen nyerték el mai alakukat. Így pl. az obi-ugor népköltészet hősi epikája nem nyúlik vissza Jermak koráig, mitikus elbeszélései pedig már buddhista elemeket és bogumil hatásokat is tartalmaznak.

2.1. A világirodalom őstörténeti korszakát tehát más eszközökkel kell rekonstruálnunk. Erre két lehetőség kínálkozik. Az egyik az, hogy megvizsgáljuk a ma vagy a közelmúltban még írásbeliséggel nem rendelkező törzsek, népek orális költészetét, s megkíséreljük tisztázni, hogy a nemzetségi társadalom fejlődésének milyen fokán milyen irodalmi életformák, műfajok, költői nyelvi eszközök jönnek létre, s a megállapított különböző fokozatokból egy elméleti fejlődéssort állítunk össze. Ennél többre nem törekedhetünk, s a kezdetekig így sem tudunk eljutni. A totemisztikus nemzetségi szervezet legrégebb, elméletileg feltett formájának megjelenését a moustier-i kor (i. e. 50 000 körül) vadászati specializációi és csurungái jelzik. Ez már feltételezi a nyelvi kommunikációs rendszer létezését, s így az orális költészet csíráival is számolhatnánk. Azonban egyetlen olyan orális költészeti terméket sem ismerünk, amely ezt a kort tükrözné.

2.2. Az irodalom őstörténetének az a szakasza, amelynek rekonstruálására az ethnológiai kutatások támpontot nyújtanak, három korszakra bontható. Az első korszak a másodlagos totemisztikus (a totemet már tabunak tekintő) vadász nemzetségek korát öleli fel (i. e.? – kb. i. e. 8000). Ebben az orális költészetnek már bizonyos formáit, esetleg műfajait is megfigyelhetjük, azonban az újkori irodalom és irodalmi élet kategóriáinak keretében igen nehéz, ha nem teljesen lehetetlen ezeket jellemezni. E közösségek életében a „költészet”, „vallás(kultusz)” és „tudomány” még eléggé differenciálatlan egységben jelenik meg, s az orális költészet keretébe sorolható nyelvi alkotások rendszerint közvetlen társadalmi funkciót töltenek be. A régebbi gyűjtések nehézségei és pontatlanságai (a költészeti termékeket funkciójukból kiszakítva, többnyire közvetítő nyelv segítségével jegyezték le) következtében nehéz határozottan állítani, de úgy tűnik, hogy e korszakban még sem próza és vers, sem vers és dal, ill. dallam különbségei nem alakultak ki. A költői nyelvet a köznapi beszédnél elsősorban bizonyos hangtani sajátosságok (hangerő, hangmagasság, ill. hanglejtés, hangismétlés) különböztethették meg. Így a költészet műfajait nem formájuk, nem is témájuk, hanem elsősorban társadalmi funkciójuk különböztette meg egymástól. Ezért áll az ethnológiai kutatás rendszerint tanácsatosan az e fokon álló törzsek orális költészeti termékeinek műfaji meghatározásával szemben, s általános hiba, hogy a műfajok újkori, formai sajátosságokon alapuló elméletét igyekeznek alkalmazni az orális költészet kezdeteire is.

2.3. Valószínűleg fel lehet tenni a korban a „mítosz”, a „dráma”, és a „dal” létezését, azonban mindhárom műfaj különbözött ókori utódjától. A „mítosz” a környező világ és a közösség jelenségeinek „történeti” magyarázatát szolgálta, részben a vallásos kultuszban, részben az avatásra való előkészítésben. A „dráma” lényegében mágikus szertartás, kultikus utánzás volt, amelyet rendszerint szöveg kísért, s ez azonos lehetett egy „mítosz”-szal. A „dal”-nak két változata tehető fel: közösségi kultikus énekek és egyéni (főleg „szerelmi”) dalok. Az utóbbiak kivételével a továbbadás és a fenntartás igénye már megfigyelhető. Ezekre a költői alkotásokra nem érvényes Paul Valéry megállapítása: „A vers célja egyfajta folyamatos gyönyörűség”, az esztétikum mint önálló kategória még nem alakult ki, de minden költői műfaj terméke maximálisan törekszik nyelvi és mozgáseszközeivel a közösség megragadására.

2.4. A második korszak a kapás földművelést és kisállattenyésztést folytató nemzetségek kora (kb. i. e. 8000–i. e. 4000). A közösségek megnövekedése, a társadalmi élet gazdagodása – a nemzetségfők, törzsfők kezdődő kiemelkedése, az új találmányok –

hatást gyakoroltak az orális költészet fejlődésére mind a műfajok, mind a tematika tekintetében. Megnőtt a közösségi kultikus énekek jelentősége, a „drámá”-ban megerősödött a szöveg szerepe, a mítoszban megjelent a kultúrhérosz alakja. Ennek következtében a műfajok jellege, egymáshoz való viszonya megváltozott. Az egyéni (főleg szerelmi) dalok háttérbe szorultak, viszont megjelent a csatadal, majd a nemzetségek összecsapásaiban kiemelkedő „hérosz”-ok egyéni hősdala. Feltűnt a párbeszéd mint dal-forma, s egyáltalán a költői nyelv és eszközeinek fejlődése nagy lépéseket tett előre.

E fejlődés háttérében a nemzetségi társadalom átalakulása, kezdődő differenciálódása, a nemzetségi arisztokrácia formálódása áll, amelynek fontos volt az eszméit tükröző orális költészet termékeinek megőrzése és fenntartása. Ez elősegítette a költői nyelvnek a köznapi nyelvtől való elkülönülését, a költői nyelv eszközeinek gazdagodását és az új formakincs állandósulását.

2.5. A harmadik korszak (kb. i. e. 4000–i. e. 2000) az ekés földművelés és nagyállattartás elterjedésével kezdődik, s több területen hamarosan bekövetkezik a nemzetségi társadalom felbomlása s a nemzetségi-rendi vagy osztálytársadalom kialakulása. A legfejlettebb közösségekben, amelyek központilag irányított begyűjtéses gazdálkodást folytattak, a korszak elején megjelent a piktografikus írás a gazdaság és adminisztráció céljaira. Az irodalmi élet különböző rétegekre tagozódott. A törzsfők, majd királyok környezetében az egyéni hősi dal hősi epikává fejlődött, a „dráma” bonyolult szertartásokká alakult, s a közösségi kultikus dalokból és mítoszokból az isteneket dicsőítő himnuszköltészet fejlődött. Az orális költészetnek ezek az új formái a királyi hatalom (sokszor szakrális királyság) és a harcos arisztokrácia ideológiáját tükrözik. A költői nyelv magas fejlettséget ér el és egysége műfaji vonatkozásban felbomlik. A társadalmi munkamegosztás fejlődésével megjelennek az énekes rendek, amelyek az arisztokrácia, a törzsfők és királyok szolgálatában állnak. Az epika és a himnuszköltészet művelése kezükbe kerül, a papi rend a „drámá”-val kapcsolatos varázsenekeket őrzi meg, míg a köznép körében az egyéni dal és mítosz régibb műfajai mellett megjelenik a munkadal és a funkcióját veszített mítoszból keletkező mese és monda. Ezzel széles vonalon bekövetkezik az orális költészet műfajainak ártértékelése, anyaguk más célokra történő felhasználása. A „magas” költészet (epika, himnuszköltészet) művelői körében kialakul az irodalmi hagyomány megőrzésére való tudatos törekvés és egy bizonyos esztétikai értékrend. Így az orális költészet utolsó korszaka megteremti az írott irodalomhoz vezető további fejlődés feltételeit.

3. Az irodalom őstörténetének rekonstruálására a nyelvtudomány is nyújt bizonyos lehetőséget. Az i. e. nyelvek régi irodalmi emlékeinek összehasonlító nyelvészeti vizsgálata ugyanis részben lehetővé teszi az i. e. orális költészet terminológiájának, műfajainak és költői nyelvének rekonstruálását. Ennek alapján megállapítható, hogy az i. e. törzsek közül a görögök és az indo-irániak az i. e. V. évezredben már fejlett költői nyelvvel rendelkeztek, s ennek eszközeit az írásbeliség korszakáig meg is őrizték. A munkamegosztás fejlődésével párhuzamosan kialakult az énekes rend, az énekest a kézművesek közé sorolták, s előadásukat is a kézművesség terminológiájával nevezték meg: az éneket „szótték”, „varrták”, „ácsolták”. A legnagyobb szerepet a hősi epika játszotta, mellette kimutatható a himnuszköltészet és a varázsenek. Létrejött a hexameter ősenek tekinthető epikus versmérték, ugyanígy kifejlődtek már a himnuszköltészet metrikus formái is, amelyeket a varázsenekek is követtek. Külön prózai költői nyelv létezését nem lehet feltenni, s hiányoznak a támpontok az énekes vagy a papi rend által nem művelt

műfajokra is. Nyilvánvalóan csak a törzsi arisztokrácia, a papság és a király környezetében értékelt műfajoknak volt az írott irodalom korszakáig terjedő kontinuitása.

4. Az írás felhasználása az irodalom céljaira az ókor népeinél különböző időben kezdődik. Mezopotámiában ez az esemény az i. e. III. évezred közepe táján mehetett végbe Sumer területén. Az i. e. III. évezred folyamán itt városállamok jöttek létre, amelyek élén szakrális királyok álltak. A városállam területének nagy része vagy egésze templomi gazdaság volt, amely a város főistensége tulajdonának számított, a király is az ő helytartója volt. A termelés megszervezéséről kiterjedt hivatalnokapparátus, ideológiai alátámasztásáról a papi rend gondoskodott. Egészben véve az ázsiai termelőmód formációjának egy sajátos változata áll előttünk. A társadalmi fejlődésnek megfelelően az irodalom fő életformája a szentélyekhez és a szakrális király személyéhez kapcsolódó költészet volt. Ennek keretében számos műfaj alakult ki, amelyeket most már a társadalmi életben játszott speciális funkciójukon kívül formai sajátosságaik vagy témájuk is megkülönböztet egymástól.

4.1. A költészet vezető eszméje az istenek és az isten-király hatalmának, tetteinek, kegyességének dicsőítése. Ezért a legfontosabb műfajok az istenhimnuszok és a királyhimnuszok. Az utóbbiak első személyű változata nyilván az egyéni hősi dalra megy vissza; később harmadik személyű himnusszá fejlődött. A királyhimnuszok e két típusának megfelelői az istenhimnuszok közt is megtalálhatók, s ez arra mutat, hogy a kettő azonos eredetű, azonban az utóbbiakban nagyobb szerepet játszik a mitikus téma. A szakrális királyság fokozatos háttérbe szorulását és a „hérosz-király” alakjának előtérbe lépését a társadalomban és az irodalomban tükrözi a Gilgamešről (i. e. 2600 körül Uruk királya) szóló epikus ciklus és egyáltalán a hősi epika műfaja, amelyet számos formai és tematikai szál kapcsol mind a királyhimnuszokhoz, mind pedig az istenhimnuszokhoz.

4.2. A király, a papság és az uralkodó osztály számára az ideológiájukat tükröző irodalmi művek megőrzése fontossá vált, ezért az írnokok ezeket lejegyezték, s rendszerré tették tanulmányozásukat az *Édubba*-ban („Táblák háza”), a sumer írnok-iskolában. A régi orális költészet korábbi műfajai háttérbe szorultak vagy a kultikus költészet keretében folytatódtak. Ilyenek az istenek szerelmi dalai, amelyeket a *hieros gamos* szertartásánál énekeltek, s amelyek az egyéni szerelmi dalok kultikus szférába emelt folytatását jelentik. Az egyéni dal profán irodalmi továbbfejlesztését láthatjuk az írnoktörténetekben, míg a varázsdalok és ráolvasások az orális költészet régi mágikus műfajait folytatják. Az *Édubba* körében megindul a „tudományos” műfajok elkülönülése az „irodalmi”-aktól. Történeti feljegyzések, királylisták keletkeznek, s megszületik – költői nyelven – az első földművelési „kézikönyv”, a sumer „Georgica”. Megjelenik a tanító költészet és a vetélkedő dialógus műfaja. A magas irodalomtól sok tekintetben eltérő, népi szemléletet tükröznek a „közmondások” – ez valójában gnómius költészet – és a szimbolikus értelmű rövid állattörténetek, amelyeknek a beavatási szertartások állattörténetek csak távoli ősei, de amelyek már nem is igazi állatmesék, hanem emberi történetek állattálcárc mögé rejtve s a kisember kritikáját juttatva kifejezésre a társadalom fonákjaival szemben.

5. A sumer irodalomhoz szervesen kapcsolódik a babiloni irodalom kialakulása és fejlődése. Az Agade-i dinasztia (i. e. 2350–i. e. 2150) megeremtette az első akkad államot, és nagy politikai egységbe foglalta egész Mezopotámiát. A hódítások következtében a társadalom szerkezete és a földtulajdonviszonyok bonyolultabbá válnak. Kialakul a

„királyi föld”, „szent föld” és „városi föld” kategóriája. Az akkadok átvették a šumer ékirást, s ezzel együtt megindult a šumer irodalom hatása is rájuk. Ez azonban csak az óbabiloni dinasztia alatt (i. e. 1830–1530) teljesedett ki.

5.1. Az i. e. II. évezred elején a šumer mint beszélt nyelv kihalt, s a šumerek nyelvileg beolvadtak az akkadokba, ezzel párhuzamosan azonban irodalmi műfajaik és alkotásaik elterjedtek Akkad területén is. Az új sémi uralkodó osztálynak társadalmi életformái számára és eszméi kifejezésére szüksége volt a šumer irodalomra, ezért egyrészt írnok-iskoláik megőrizték, másolták és tanulmányozták annak termékeit, másrészt pedig az ó-babiloni korban a šumer irodalom csaknem minden fontosabb alkotását lefordították vagy korszerűen átdolgozták akkad nyelvre. Az ó-babiloni állam és társadalom szerkezete azonban fejlettebb volt, mint a šumeré, ezért a šumer irodalom műfajainak és alkotásainak eszméi tartalma és társadalmi funkciója többnyire lényegesen módosult.

5.2. Jól megfigyelhető ez a Gilgameš-eposz esetében. A Gilgamešről szóló šumer epikus ciklusból az óbabiloni korban írta meg egy nagy költőegyéniség az óbabiloni Gilgameš-eposzt, a világirodalom első nagyeposzá, amelyben háttérbe szorul mind a szakrális, mind a „hérosz”-király eszméje, s előtérbe lép az „alkotó”-király alakja, aki a halhatatlanság keresése közben az emberi munka, az emberi alkotás el nem múló értékét ismeri fel. Az óbabiloni irodalomban megtaláljuk a šumer irodalom valamennyi műfaját, mellettük azonban az irodalom új ágait is megfigyelhetjük, mint a szertartás-irodalmat és a kultusztól függetlenné váló kozmogóniákat.

Az óbabiloni irodalom jelentős hatást gyakorolt a szomszédos népek irodalmi fejlődésére, s így a II. évezred folyamán, az i. e. XVI. századtól kezdve Elő-Ázsiában létrejön az ókori irodalom történetének első világirodalmi zónája.

6. Ebbe az elő-ázsiai világirodalmi zónába sorolható az ó-babilonin kívül a hettita, hurrita, ugariti s általában a föníciai irodalom. A zóna összefüggését nem vagy nem elsősorban az óbabiloni, majd a kasszita királyság politikai befolyása és kiterjedése biztosította, hanem az ókori Elő-Ázsia népeinek sok tekintetben hasonló társadalmi-gazdasági fejlődése e korban, amely általában az ázsiai termelőmód különböző fejlődési fokait és változatait képviselte. Minél közelebb állt egy nép társadalmi szerkezet tekintetében a babiloniaiakhoz, annál nagyobb mértékben történt meg a babiloni irodalom befogadása.

6.1. A hettitáknál a babiloni irodalom számos alkotása eredeti nyelven is ismert volt: így a Gilgameš-eposz, a Šarrukēnu – Narāmsīn-monda és a tudományos irodalom sok terméke. Ezeket azonban hettitára is átültették. A Gilgameš-eposzt a hurriták is lefordították saját nyelvükre. Úgy látszik, az eposz eszméi mondanivalója megfelelt a hettita és hurrita uralkodók és arisztokrácia igényeinek, saját hősi eposz alkotására nem tettek kísérletet. Viszont a hurriták saját theogóniai (kultikus?) epikát teremtettek („Királyság az égből”, Kumarbi-eposz), amelyet a hettiták is átvettek és lefordítottak, s amelynek hatása alatt jött létre a babiloni teremtés-eposz (*Epnuma eliš*). Ez jól szemlélteti, hogy az ókori Elő-Ázsia népei között az irodalmi hatás, az irodalmi művek befogadása és ösztönző hatása e korban kölcsönös, bonyolult folyamat volt.

6.2. A hettitáknak a babiloniból és hurriból fordított hősi és kultikus eposzain kívül volt proto-hatti eredetű kultikus epikája is („Az égből leesett hold”, Illuyankaš-mítosz, Telipinuš-mítoszok). Ezek egy részét átvették a föníciaiak is, s tőlük az később a görögökhöz is eljutott. Ezzel szemben a Kumarbi-eposzt a görögök az i. e. I. évezredben

közvetlenül a hettitáktól vették át. A jórészt proto-hatti eredetű gazdag szertartás-irodalmon kívül fontos szerepet játszottak a hettiták saját irodalmi alkotásai: a hősi eposz funkcióját bizonyos mértékben betöltő királyi évkönyvek, amelyeknek műfaja széles körű ösztönző hatást gyakorolt Elő-Ázsiában, s később az asszír királyi évkönyvek és az urartui királyok évkönyvei folytatják ezt a sajátos heroikus szemléletű műfajt.

6.3. Ugyanakkor a hettita irodalom is kapott föníciai-kánaáni ösztönzéseket („El-kuniriša és Ašerta” kultikus eposz), másrészt pedig az ugariti kultikus irodalomra is gyakorolt hatást. Utóbbi azonban sajátos függetlenséggel különül el az érintkezések ellenére is a többi elő-ázsiai irodalomtól: gazdag, ősi vonásokat őrző kultikus epikája (a Ba'al és Anat-ciklus, az Aqhat-eposz) és archaikus hősi eposza (Keret-eposz) az ugariti társadalom önálló alkotásának látszik. Az ugariti epika hatást gyakorolt az óegyiptomi irodalomra is, amely ezáltal az i. e. II. évezred második felében kapcsolatba került az elő-ázsiai világirodalmi zónával.

7. Az óegyiptomi irodalom korábban, az Ó-Birodalom és a Közép-Birodalom korában az elő-ázsiai irodalmaktól elkülönülten élte a maga életét. Az egyiptomi írásbeliség az i. e. III. évezred elején alakult ki, és a piramisszövegek már az irodalom céljaira való használatát tanúsítják. Az Ó-Birodalom (i. e. 2850–i. e. 2052) irodalmi élete az isten-király fáraó udvarában és a szentélyekben összpontosult. Az írott irodalom életformája is bizonyára orális volt, de az Ó-Birodalom társadalmának osztálykülönbségei rendkívül erősek, s így a népi, tisztán orális irodalom nyilván külön életet élt, kapcsolatát az írott irodalommal nem lehet kimutatni. Az irodalom vezető eszméje az isten-király túlvilági (tehát isteni) létének és az istenvilágnak a magasztalása. Így az irodalom termékei: a piramisszövegek, a teremtésmítosz, a Memphis-i teológia stb. – mind a vallásos kultusz szolgálatában állnak, amelynek rendjét a szertartás-irodalom írásban rögzítette. A vallásos szférával állnak kapcsolatban a ráolvasások és az átokformulák is, míg a dinasztikus történet szemlélet megjelenéséről a dinasztiai szerinti királylisták (Palermói kő) megjelenése tanúskodik.

7.1. A Közép-Birodalom (i. e. 2052–i. e. 1778) társadalmi szemlélete jelentősen eltér az Ó-birodalométól. A teokratikus királyság szigorú osztálykülönbségei enyhültek. A király már csak „isten fia”, s a vallásos ideológia keretében megszületett az a gondolat, hogy isten az embereknek egyforma lehetőségeket biztosított a teremtésnél. A társadalmi szemlélet kiszélesedésének megfelelően megszűnik az irodalom teocentrikus koncentrált-sága. A kultuszban szerepet játszó teremtésmítosz és vallásos dráma mellett új műfajok jelennek meg: a tanítómese, a novella, az egyéni hősi dal, a *res gestae*, a királytűkrök és próféciák, amelyek az irodalom társadalmi horizontjának szélesedését és olykor az orális költészet hatását mutatják.

7.2. Az Új-Birodalom idején (i. e. 1610–i. e. 715) az egyiptomi irodalom kapcsolatba került az elő-ázsiai világirodalmi zónával. Az „isten-király” fáraók helyét „hőrosz-király” fáraók foglalják el, akik meghódították Szíriát és Palesztínát. Elő-Ázsia és Egyiptom kultúrája szorosabb kapcsolatba került egymással. Ennek során az egyiptomiak az ugariti vallásos irodalom alkotásait is megismerték és lefordították („Astarte és a tenger adója”).

Fontosabb ennél, hogy az egyiptomi társadalom rétegződése bonyolultabbá s az irodalmi élet ezáltal gazdagabbá vált. Az újonnan felemelkedő rétegek népi nyelvéből új irodalmi nyelv keletkezett. A kultikus irodalom is gazdagodott (kozmogóniák, szertartás-

szövegek), s különösen nagy szerepet játszott a himnusz-költészet, amelynek több műfaja fejlődött (istenhymnuszok, „Aton-himnusz”, királyi győzelmi himnuszok, felavatási himnuszok). Megjelent a tanító irodalom (Hó-dedef intelmei), s az elbeszélő irodalom (novella, „kalandregény”) virágkorát élte. A „hérosz-király”-ok udvarának kedvelt műfaja volt az első vagy harmadik személyű királyi *res gestae* és a királyi *annales*, amelynek hangvétele olykor a hősi epikát idézi. A dalköltészet műfajai (királyi hárfás dal, szerelmi dalok, munkásdalok) magukban is tükrözik az irodalmi műveltség és irodalmi életformák társadalmi megoszlását, az irodalmi élet kiszélesedését, valamint azokat a gazdag ösztönzéseket, amelyeket az irodalom az orális költészettől e korszakban kapott.

8. Az új-asszír és új-babiloni korban (i. e. 745–i. e. 539) a társadalmi struktúra bonyolultabbá válása az irodalom műfajainak további differenciálódását, irodalom és tudomány további távolodását vonta maga után. E korszakban már külön tudományos irodalomról (földmérés, orvostudomány, csillagászat, törvénykönyv stb.) beszélhetünk. A szóbeliség továbbra is bizonyára szerepet játszik az irodalom életformájában, de egyébként a magas irodalom mögött az alsóbb néprétegek orális költészete eltűnik szemünk elől. E korban az utóbbiból új irodalmi műfajok már nem keletkeznek, s csak egyik-másik műfajban érezni népi ízt: vetélkedő dialógus, tanító mese („Lúdas Matyi-történet”), közmondások.

Az új-asszír és új-babiloni irodalomban továbbélnék – sokszor új megfogalmazásban – az ó-babiloni irodalom alkotásai is mint a történeti tudat és a műveltség szerves alkotó elemei. A Gilgameš-eposznak új változata keletkezett ekkor, amely sok tekintetben elmélyíti és a kor szemléletéhez közelebb hozza a hérosz-király eszméjét. A történeti múlt tudatának fontosságát tükrözik a királyi *res gestae*-k, királylisták és krónikák is. Az új-asszír és új-babiloni irodalom hatása is messze kisugárzik, s e mellett az asszír politikai hatalom kiterjedése is elősegíti egy újabb elő-ázsiai világirodalmi zóna kialakulását, amelybe a késő-hettita, az urartui, föníciai, ó-héber és arameus irodalom is beletartozott, s amellyel kapcsolatban állott az ó-görög irodalom is.

8.1. Az új-asszír–új-babiloni világirodalmi zónában különálló helyet foglalt el az ó-héber irodalom. A babiloni fogság után végleges formát nyert régibb irodalom az egykori orális költészet gazdag hagyományait is magába foglalta. Különösen gazdag a dal hagyománya, amely számos egyéb műfaj mellett az ősi hősi dal emlékeit is megőrizte. Jól megfigyelhetők a kánaáni és mezopotámiai irodalmi (részben bizonyára az orális költészetből kiinduló) ösztönzések, s világos az új-babiloni krónikairodalom műfaji hatása. Azonban az óhéber irodalom igen korán a papi rend kezébe került, amely minden műfajt végül is egy *historia sacra* részévé formált át. Így lett a hősi epikus anyagból (*sepaerhay-yášár* „A hősök könyve”) végül Yahveh háborúinak könyve (*sepaer milhámöt Yahwaeh* „Yahveh háborúinak könyve”).

9. Az i. e. VI. században az Ó-Perzsa Birodalom az ókori kelet országait Közép-Ázsiától Asszuánig s az Indus folyótól a Bosporosig politikai-társadalmi-gazdasági egységbe fogta össze. Így lehetőség nyílt egy hatalmas kiterjedésű világirodalmi zóna kialakulására. Ez a lehetőség azonban csak részben vált valósággá, mert az óperzsa uralom alá került ókori keleti országokban az irodalom életformája alapvető változáson ment keresztül. A királyi udvarokban virágzó irodalom és annak orális élete megszűnt. Így műfajok egész sora vesztette el közvetlen társadalmi funkcióját és vált egy egyre szűkülő réteg közösségi-történeti tudatának hordozójává. A szentélyek és a papság elszegényedése a kultikus

műfajok lehanyaglásához is vezetett. Így lényegében az írók-iskolák és egyes kultikus központok tartották még fenn egy ideig a régi irodalmat, amely azonban kapcsolatát az orális költészettel és a szélesebb néprétegekkel elvesztette.

Az óiráni irodalom nem tudta egyenértékű alkotásokkal helyettesíteni és pótolni az ókori keleti irodalmak korábbi nagy alkotásait, s így a hatalmas kiterjedésű világirodalmi zóna egysége csak alacsonyabb szinten valósulhatott meg. A médek és perzsák írásbeliségüket csak az i. e. VI. században teremtették meg, azonban ezt csak igen kis területen és csak csekély mértékben használták fel irodalmi célokra. Így e korban az ó-iráni irodalom lényegében véve orális volt.

9.1. A régi irániaknak gazdag orális költészetük volt: hősi epika (főleg egyéni hősi dal), kultikus himnuszok, dalok (kozmogóniák, mítoszok, imák). A királyi udvarban, a helytartók és főurak palotáiban ez az orális költészet az Óperzsa Birodalomban tovább virágzott és megőrizte kapcsolatát az iráni társadalom szélesebb rétegeivel is, azonban a birodalom többi népeinek irodalmára alig gyakorolt hatást. A zoroasztrizmus kialakulásával a papi rend a kultikus költészet alkotásait és a szertartási irodalmat fokozatosan kanonizálta és mint Zaratústra kinyilatkoztatását írásban rögzítette.

9.2. Nagy jelentősége volt világirodalmi szempontból azoknak az új műfajoknak, amelyek az Óperzsa Birodalom új uralkodó osztályának szemléletét tükrözték és ideológiai igényeit elégítették ki. Ezek közé tartozott az első személyű királyi *res gestae*, amely az óiráni egyéni hősi dalt emelte irodalmi műfajjá. Ezt lefordították a Birodalom fontosabb nyelveire, és minden tartományba, minden fontosabb központba eljuttatták: ezzel első ízben valósult meg egy világméretű irodalmi kommunikáció. Elő-ázsiai ösztönzéssel létrejött az óperzsa királytükör műfaja, de a legszélesebb körű népszerűségnek az óperzsa novella örvendett, amely meggyökerezett a birodalom területén kívül is, az ógörög irodalomban.

9.3. Az i. e. VI. sz. második felének viharos eseményei, amelyek gyors egymásutánban a Méd, a Lyd, az Új-Babiloni és az Egyiptomi (Sais-i) királyság bukásához s a gigantikus méretű Óperzsa Birodalom megalakulásához vezettek, mély hatást gyakoroltak a történeti tudat formálódására s annak irodalmi tükröződésére. A történelem irodalmi témává vált, megszületett a történeti novella és a történeti kalandregény műfaja, széles körűen elterjedt és fontos ösztönzéseket adott a görög történeti novella, történetírás és a görög történeti regény indulásának.

Az Óperzsa Birodalom kereteinek világirodalmi zónájában terjedt el és vált nyelveket és népeket összekötő kommunikációs eszközzé, a történelem első *lingua franca*jává, az arameus írásbeliség, amelynek legfontosabb irodalmi műfaja ugyancsak a történeti novella és a kalandregény (Ahiqar-regény, Daniel-történetek, zsidó-perzsa novellák) és a gnómius költészet (Ahiqar mondásai).

9.4. Az ó-iráni vallásos-kultikus irodalom széles körben érezte ideológiai hatását: elterjedt a messiás-hit és a dualisztikus világszemlélet és az óiráni próféciairódalom. E műfajok s az óperzsa novella hatása alól a sok tekintetben külön utakon járó ó-héber irodalom s az egyiptomi démotikus irodalom sem tudta kivonni magát.

Ugyanakkor azonban a királyi *res gestae* és a királytükör kivételével az ó-perzsa irodalom alapvető életformája az orális költészet maradt, s ennek következtében alkotásai csak a világirodalmi zóna más irodalmaira gyakorolt hatásukban foghatók meg számunkra. Ezenkívül az orális műfajok előtérbe kerülése a társadalmi és irodalmi élet központjaiban

a régi közel-keleti írásbeliségek háttérbe szorulását, később kivészését vont maga után, s ezzel végső soron együtt járt a régi irodalmi nyelvek és irodalmak pusztulása is. Ami ezekből tovább élt, azt a hellenisztikus korban más nyelvek, más írásbeliségek (görög, arameus, démotikus) közvetítették az utókornak.

10. Amikor a görög irodalom az i. e. VIII. században kapcsolatba került az elő-ázsiai világirodalmi zónával, még lényegében véve az orális költészet korszakában élt. Igaz ugyan, hogy már a mykenei kor ismerte a lineáris-B írásbeliséget, azonban egyelőre semmi nyoma sincs annak, hogy ezt az irodalom céljaira is használták volna. Minthogy a mykenei kor uralkodócsaládjai részben keleti eredetűek voltak és kapcsolatban álltak a hettitákkal és Elő-Ázsia más területeivel, az sem lehetetlen, hogy már a II. évezredben is volt valamilyen kapcsolat a görög királyi udvarok irodalmi élete és az elő-ázsiai világirodalmi zóna között.

Lényegesebb azonban, hogy a görögök az orális költészet távoli múltba nyúló hagyományaival rendelkeztek mind a mykenei korban, mind az i. e. VIII. században, amikor a föníciai írás átvételével második írásbeliségüket létrehozták. E hagyomány két műfajt, a hősi epikát és a kultikus költészetet foglalta magába és egy fejlett költői nyelv sajátos formakincsét. A két nagy műfaj már formailag is elkülönült egymástól; mind az eposz, mind a kultikus műfajok saját versritmussal rendelkeztek, amelyeket indo-iráni összefüggéseik alapján bizonyára több ezer éves múltba vezethetünk vissza.

10.1. A hősi eposz és a kultikus költészet kontinuitása arra mutat, hogy már az orális költészet életformája is régóta megosztott volt. A mykenei, pylosi, thebai, athéni királyi várak urainak udvarában az orális költészetnek nyilván csak ezeket a műfajait művelték. Amikor a dór vándorlás a mykenei kor királyságainak állami szervezetét felbomlasztotta, a kivándorló uralkodó osztály magával vitte az epikus és kultikus költészet hagyományait, s a VIII. században, a lehanyatló királyság korában, a trójai háború epikus hagyományainak Homeros és más költők nagy eposzokban (Achilleis, Kypria, Ilias, Odysseia stb.) adtak maradandó művészi formát. Az Ilias és az Odysseia a görög orális költészet hősi epikájának csúcspontját s egyben lezárását jelenti.

Míg az Ilias a héroikus királyság és arisztokrácia értékrendjét és életszemléletét juttatja kifejezésre, addig az Odysseia már ennek válságát tükrözi, s a görög kolonizáció korszakának „sok ember városait” látó, talán kis-ázsiai eredetű új kalandorhős típusát állítja előtérbe. Bár a görög városállamok sem Kis-Ázsiában, ahol az eposzok keletkeztek, sem egyebütt nem alkottak egyetlen politikai egységet, az eposzok hőseiben és történetükben minden görög polis arisztokráciája saját eszméire ismert. Így az eposzok úgyszólván az egész görög nyelvterületen befogadásra találtak és költői nyelvük, stílusuk és formájuk általános érvényű irodalmi normává vált. S amikor a görög polisokban az arisztokrácia uralmát a tyrannis, majd a demokrácia váltotta fel, s az irodalomban most már a demokratikus polis polgárainak egyéni és közösségi életproblémái jutottak kifejezésre, az eposz költői eszközei minden új műfaj nyelvi formájára mély hatást gyakoroltak.

10.2. Jól megfigyelhető ez az egyéni és közösségi dalformák kialakulásában. A líra részint az epikus versformát, részint a kultikus költészet ritmusformáit veszi mintául. Ahogy a polisok közül egyesek, mint Athén, Miletos, Thebai stb. jelentős hatalmi központokká válnak, úgy élénkül meg irodalmi életük, sorra fejlődnek ki a különböző irodalmi műfajok helyi vagy távolabbi orális előzményekből, mint az elégia, a iambikus költészet, az aiol líra, a kardal, a tragédia, a komédia, és érnek el magas művészi fokra. Az

epikus nyelv hatása alatt indul meg a prózairodalom, a novella, a görög–perzsa novellák, majd a történetírás és a történeti regény is. A polis közéleti szükségletei magas fokra emelik a retorikát. A közösségi élet jellegzetes prózai műfajként megszületik a dialógus. Az irodalom eszmei síkján a korábbi arisztokratikus-héroikus társadalom helyett most a rabszolgatartó polis-társadalom problémái jelennek meg. A nemzeti szervezeti felbomlásával előtérbe lép a költői-írói egyéniség, megszületik a „költő” fogalma (*poietes*), s végleg elkülönül az „énekes”-étől (*aoidos*). Bár az irodalmi alkotásokat írásban rögzítik, az irodalom életformája – különösen a közösségi műfajoké – nagyrészt orális marad.

10.3. A IV. században, a városállam válságának korában, az irodalmi élet polis-központú formája hanyatlásnak indul. Nagyobb városállam-szövetségek jönnek létre, az egyes polis megszűnik a „világ” központja lenni. Jól tükrözi ezt a fejlődést az új komédia, amelyben a polis-közösségi élet aktualitásainak helyét az általános emberi foglalkozás el.

Döntő változást hoz a görög irodalom életformájában Nagy Sándor keleti hadjárata, amelynek következtében a görögség közvetlen részévé válik az ókori közel-keleti világ-irodalmi zónának, amellyel már évszázadok óta kapcsolatban állott, s amelyet most magasabb szinten újjáformál. A görög irodalom ismeretét a görög kolóniák elviszik Indiába, Közép-Ázsiába, Iránba, Mezopotámiába, Egyiptomba. A görög nyelvjárások helyét a görög köznyelv, a *koiné* foglalja el, amely világnnyelv s ezzel párhuzamosan a görög irodalom világirodalomná válik. Ugyanakkor azonban az irodalom polis-központú életformája megszűnik. Nagy kiterjedésű hellenisztikus államok alakulnak, s az irodalmi élet ezeknek központjaiba összpontosul. Az irodalom fő életformája a királyi udvari irodalom lesz, amelyben a régebbi műfajok: epika, elégia, himnusz, epigramma új funkciókat és új formákat nyernek.

10.4. A hellenisztikus kor irodalmi műveltsége megosztott. Az olvasás első ízben válik a nagy művelődési (könyvtár-) központokban az irodalom fő életformájává. A királyi udvarok irodalmi élete jelentősen eltávolodik a félreeső vidékek népi orális költészetétől. Az irodalom eszmei mondanivalója részben a királyi udvar és az ahhoz közelálló társadalmi réteg szellemi igényeit elégíti ki, de tükröződik benne a hellenisztikus társadalom számos problémája s a rabszolgatartó gazdálkodás kezdődő válsága is. A bonyolult és raffinált hellenisztikus társadalom problémáitól a költészet az egyszerű, vidéki élet felé fordul, s új műfajként vezeti be a pásztordalt, amelynek még nyelvjárását is utánazza a nyelvjárásokat egyébként felszámoló *koiné* korában.

10.5. A héroikus kor és a polis-társadalom korábbi irodalma mint a görögség történeti tudatának eszmei kifejezője továbbra is az irodalmi élet fontos tényezője marad. Az irodalom történeti szemlélete létrehozta a filológiát, összehasonlító eszmei és formai vizsgálata pedig az esztétikát. Platon és Aristoteles után minden filozófiai iskola kidolgozza a maga esztétikáját, az irodalomban ennek megfelelően különböző művészeti áramlatok jutnak érvényre.

10.6. A görög irodalom a hellenisztikus világirodalmi zónán belül számos ösztönzést adott az ind, a mezopotámiai, a héber és az egyiptomi irodalomnak. Ugyanakkor ezek is hatást gyakoroltak rá: számos művet, többek közt az egész óhéber irodalmat lefordították görögre (Septuaginta). Elterjed a görögül író, saját irodalmát vagy annak eszméit közvetítő idegen anyanyelvű író típusa. Új műfajok honosodnak meg keleti hatásra: királyi *res gestae*, aretológia, kalandregény. A hellenisztikus görög irodalom ösztönző hatása túllépi a

hellenisztikus államok határait, s az i. e. III. századtól kezdve egyre nagyobb mértékben érvényesül Itáliában, a latin irodalomban is.

11. Amikor Nagy Sándor India ÉNy-i részét meghódította, az óind irodalom már ezeréves múltra tekintett vissza. Az óind irodalom költői eszközeinek, ritmusformáinak, témáinak számos eleme a görögökkel és irániakkal egykor fennállott östörténeti kapcsolatok idejébe (i. e. 5000 körül) nyúlik vissza. Az i. e. II. évezred közepe táján, az Indiába való bevándorlás idején, már számos műfajjal rendelkező orális költészet virágzott, amelynek alkotásait a törzsi-rendi társadalomban az énekes rend, később az osztálytársadalomban a papi rend kanonizálta és őrizte meg. A legfontosabb műfaj az isteneket dicsőítő himnusz, amely bizonyos mértékben hősi dal is. Az Indráról, a „Hős”-ről, az istenek királyáról szóló himnuszok eszmei mondanivalója a királyok és a harcos arisztokrácia értékrendjét és életszemléletét tükrözte, Indra tettei saját harci tetteik mitikus mintaképét jelentették számukra. Így e himnuszok kultikus funkciójukon kívül a hősi dal szerepét is betölthették.

Mellettük megjelenik a varázsdal, a dráma, a dialógus, a szertartásénekek, ráolvasás, sirató műfaja is. A *Veda* összefoglaló névvel elnevezett irodalom későbbi alkotásai a maguk ellentmondásaiban tükrözik az óind társadalom fejlődését, s eszmei tartalmuk a dialektikus gondolkodás és a materializmus csíráit is magába foglalja. A vedikus irodalom sajátos vonása, hogy kanonizálása és szövegszerű rögzítése már jóval az írásbeliség megjelenése előtt megtörténik.

11.1. Az óind költői nyelv már a vedikus korban elkülönült a beszélt nyelvtől, s a kettő párhuzamos fejlődése dialektikus összefüggésükben szinte napjainkig tart. Bár a vedikus korban az irodalom élete a gazdag törzsfők és királyok környezetében összpontosult, kultikus szerepe következtében a költészet mégis megőrizte még átfogó társadalmi funkcióját. Amikor az i. e. VI. századtól kezdve nagyobb kiterjedésű államok kezdtek alakulni, ezekben az irodalmi műveltségnek már bizonyos megoszlása következett be. Kialakultak elsősorban a vallásos eszmeközpontú irodalmak, mint a buddhista és jaina irodalom, amelyek minden műfajt és költői témát saját szolgálatukba állítottak. Másrészt a királyi udvarokhoz kapcsolódva létrejött egy hősi epika is, amelynek maradandó megfogalmazása a *Mahābhāratā*-ban és a *Rāmāyanā*-ban maradt fenn. Ezek végső koncepciója már a Maurya Birodalom bukásának idejére (i. e. III. sz. vége) esik, ezért bennük a héroikus értékrend már megrendül, háttérbe szorul s egy általánosabb, etikai szemléletnek adja át a helyét. A nagy eposzok nem szakadtak el a társadalom alsóbb rétegeitől, s ezt éppen orális irodalmi életformájuk tette lehetővé, viszont az orális költészet népi műfajai e korszakban már nem jutnak el a királyi udvarokba, vagy ha igen, az írott irodalom szintjéig nem jutnak el. Ebben szerepe van annak is, hogy a „műköltészet” nyelvének szigorú szabályait már az i. e. IV. század folyamán rögzítik, s a költészet esztétikai elméleteit az irodalom külön ága fejti ki.

11.2. Ebben a korban (i. e. IV. sz. vége) kerül India kapcsolatba a görögökkel, s bár önálló világirodalmi zóna marad, kölcsönös ösztönzések a görög és az ind irodalom között jól megfigyelhetők. A görög dráma hatást gyakorol az ind dráma kialakulására, s görög királyok (Menandros) ind irodalmi témává válnak. Ugyanakkor görög nyelvű buddhista irodalom jön létre, amelynek hatása még a hellenisztikus királyi udvarok szellemi életében is érezhető.

12. Az ókori Itália népei már az i. e. VIII. században kapcsolatba kerültek a görög irodalommal. A görög eposz és epikus mitológia ismertté és népszerűvé válik az etruszkoknál. Az írásbeliség szerepe a latinoknál az irodalomban már a IV. században megfigyelhető, azonban az orális költészetnek csak a közösség életében fontos szerepet játszó kultikus műfajait (varázsnékek stb.) és a legfontosabb történeti eseményeket rögzítik írásban. A primér hősi epikának nem találjuk nyomát: Róma héroikus korszakában (a „királyok kora”) etruszk nemzetségek uralma alatt állott. Viszont Itália-szerte gazdag hagyományai voltak a dráma korai formáinak (phlyakes, Atellana, Fescennini versus). Mégis, amikor a III. században Róma a mediterrán világ egyik vezető, majd a pun háborúk után első hatalmává s egyben fejlett rabszolgatartó állammá válik, a korábbi római műfajok (*elogium* és *sententiae*) mellett a rohamosan jelentkező irodalmi igények kielégítése csak a fejlett görög irodalom alkotásainak, műfajainak és költői formáinak átvételével volt lehetséges.

Rómában a pun háborúk „héroikus” korszakában különös jelentősége volt a hősi eposznak, amely ekkor még közvetlen eszmei funkciót töltött be a társadalomban (Livius Andronicus Odysseia-fordítása, Naevius és Ennius „nemzeti” eposzai), és a drámának mint fontos közösségi funkcióval bíró műfajnak. Az irodalmi élet és ízlés társadalmi megosztottsága már e műfajokkal kapcsolatban élesen jelentkezik. Az irodalom élete egyrészt egyes arisztokrata nemzetségek körében, másrészt a plebeius ízlést is kielégítő színházban összpontosul. A görög irodalom ösztönzése minden területen meghatározó, akár a közvetlen fordítások, átdolgozások, akár a műfaj meghonosításának formájában. A görög irodalmi nyelv és műformák közvetlen hatása alatt formálódik a klasszikus latin irodalmi nyelv, s a görög elemek használata benne különböző stílusfokozatok megteremtését teszi lehetővé.

12.1. A pun háborúk hősi küzdelmekkel teli korszaka után, amikor Róma sorra elfoglalta a hellenisztikus országok területeit is, a római társadalom eszmei igénye a hellenisztikus görög irodalom felé fordult, ennek műfajait ültették át latinra. Megjelenik a hellenisztikus líra, epyllion, retorika, történetírás, esztétika: a római irodalom ettől kezdve a görög világirodalmi zónával szorosan összefüggő egészet alkot.

A császárság megalakulása az irodalom életformáját is átalakítja. Az irodalom bizonyos mértékben kapcsolatba kerül az uralkodó körével, s annak eszméit juttatja kifejezésre. Így jelenik meg másodlagos funkcióban ismét az eposz műfaja (Vergilius) s az ódaköltészet (Horatius) a római irodalomban, amelynek növekvő önállóságát most már a sajátosan római műfajok (*satira*) is világosan tükrözik. A hellenisztikus irodalomhoz hasonlóan az olvasás mint az irodalom életformája a római irodalmi életben is egyre jelentősebb szerepet játszik.

12.2. A császárkorban (I–V. sz.) a Római Birodalom egyetlen hatalmas világirodalmi zónába fogta össze a latin és a görög irodalmat s mindazon népek irodalmait, amelyek keretei között éltek. A latin irodalom ismerete és művelése hatalmas területre terjedt ki, de egyre nagyobb súllyal jutottak szóhoz benne a nem római származású írók is. A vezető szerepet a zónában a latin nyelvű irodalom játssza, s a császárság és a római társadalom nyújtja az irodalom eszmei mozgatóerejét. Míg az I. században a császárság és a római társadalom új szerkezetének problémái tükröződnek kritikailag az irodalomban (Petrónius, Seneca, Lucanus, **Martialis**, Tacitus egyrészt, Suetonius, Plinius-másrészt), a II. századtól kezdve az irodalom fő eszmei polaritását egyrészt az itáliai és a provinciális

társadalom ellentmondásos fejlődése, másrészt kereszténység és pogányság ellentéte határozza meg, s ezt csak az V. században váltja fel ismét a társadalmi ellentmondások és rómaiság–barbárság ellentéteinek tükröződése.

12.3. A latin irodalom mellett a görög bizonyos mértékben háttérbe szorul, de önállóságát sok tekintetben megőrzi s új műfajokkal is gyarapodik (pl. Plutarchos és Lukianos munkásságában). A keleti hatások egyre jobban érvényre jutnak, nagy népszerűségnek örvend a regényirodalom. A IV. századtól megerősödő „nemzeti” tendenciák a zónában új irodalmi nyelveket, írásbeliségeket és irodalmakat teremtenek (szír, kopt, örmény), amelyek gyors fejlődésnek indulnak.

13. A mediterrán világirodalmi zónával számos ponton érintkezik az iráni világirodalmi zóna (I–VI. sz.). Közös vonásuk, hogy mindkettő különböző írásbeliségű és nyelvű irodalmakat foglal magába. Lényeges különbség azonban a kettő között, hogy az iráni zónában a görög, szír, újhéber, arameus, mandeus, manicheus (perzsa, pártus, szogd stb.) irodalmak fejlett írásbelisége mellett a pártus és perzsa irodalom fő életformája – a zoroasztrikus irodalomtól eltekintve – a szóbeliség marad.

A pártus királyi és főúri udvarokban a görög dráma mellett eleven hősi epika virágzik, amelyet az énekesek (*gōsān*) rendje tart fenn, s a Sāsānidák alatt (224–652) ebből a gazdag epikus hagyományból a *Xvādāy-nāmag* („Királyok könyve”) nagy kompozíciója jön létre. Az epika orális életformáját mutatja, hogy csak a korszak vége felé jegyzik le az eposzok egy részét, míg az ugyancsak virágzó lírának alig maradt valami nyoma. Az orális epikának sajátos írott irodalmi vetülete a sāsānida kor elején megjelenő királyi *res gestae*, amelynek költői eszközei világosan az epikus költészetre utalnak.

Az óiráni vallásos költészet mint az Avestában egyesített szent irodalom e korban tovább él, sőt középperzsára is lefordítják. E mellett virágzik a regényirodalom és a tanító költészet (*Kārnāmag i Ardašir i Pābagān*, *andarz*-irodalom). Utóbbi számos ösztönzést kap az ind irodalomtól, többek közt lefordítják a Pañcatantrát középperzsára, s ennek szír fordítása (Kalilag wa Damnag) azután tovább közvetíti nyugat felé e művet.

14. Az iráni zónával e korszakban (i. sz. I–VI. sz.) szoros kapcsolatban áll az ind világirodalmi zóna. Utóbbit szintén az irodalmi nyelvek sokfélesége jellemzi, azonban ezek nagyrészt közös eredetűek és szorosan összefüggnek egymással. A vedikus és epikus szanszkrit nyelvű irodalom mellett a beszélt indiai nyelvekből fejlődött új irodalmi nyelveken (prákrit) gazdag irodalom jön létre, amely hatással van a szanszkrit nyelvű irodalomra is. Számos prákrit nyelvű művet lefordítanak, vagy átdolgoznak szanszkritra, s a szanszkrit drámában az írók az alacsonyabb kasztokhoz tartozó személyeket prákrit nyelven beszéltetik.

E korban a szanszkrit irodalmi nyelv – részben a prákrit hatása alatt – tovább fejlődik, s a IV–VI. századokban eléri művészi fejlődésének tetőpontját. Az ind királyi udvarokban részben prákrit, főleg azonban gazdag szanszkrit nyelvű műköltészet virágzik (dráma, regény, tanító irodalom, novella, mesegyűjtemények, kiséposz, szerelmi és gnómius líra – Kālidása, Amaru, Daṇḍin, Bāna stb.), amely most már elszakad a népi orális költészettől. Ugyanakkor a prákrit nyelvű irodalmak sokat merítenek az orális költészetből, a líra legkorábbi gyűjteménye (Hāla: *Satta sai*) szinte népköltési gyűjteménynek hat.

A buddhista és jaina irodalom virágkorát éli, s nemcsak vallásos műfajokat foglal magába, hanem kiterjed a profán műfajokra is, amelyeket szintén szolgálatába állít. E korban indul fejlődésnek Dél-Indiában a dravida irodalom is. Egészben véve az irodalom élet-

formája mind társadalmi, mind nyelvi, mind világnézeti szempontból rendkívül megosztott, s az irodalomnak a királyi udvarokon kívül is számos központja létesül (egyetemek, buddhista kolostorok).

14.1. Az ind világirodalmi zóna hatása kiterjed Hátsó-Indiára és Indonéziára, Kelet-Iránra és Közép-Ázsiára is. Kelet-Iránban és Közép-Ázsiában főleg a buddhista irodalom hatása érvényesül, s így a szogd, szaka és tokhár irodalom e korban szorosan összefügg az ind világirodalmi zónával. Közép-Ázsián keresztül az ind buddhista irodalom termékei eljutnak az I. századtól kezdve Kínába is, számos buddhista művet lefordítanak kínaira, s így kapcsolat létesül az ind világirodalmi zóna és e korszak (I–VI. sz.) negyedik önálló irodalmi zónája, a kínai között is.

15. A kínai írásbeliség a Sang-Jin korban (i. e. XVI–XI. sz.) kezdődik, azonban csak a Csou-korban (i. e. XI–III. sz.) válik az irodalom lényeges közegévé. A korai idők orális költészetére még következtetni is nehéz, mert a Csin Si Huang-ti korában végrehajtott „írásreform”, amely az irodalom és tudomány nyelvi közegét, a klasszikus kínai nyelvet megteremtette, az előzmények nyomait szinte teljesen eltüntette. Ettől kezdve a kínai irodalom egyik fő jellemvonása az „ázsiai” állam kulturális monopóliuma, amely a Han-korban tudatos filológiai tevékenységgel minden korábbi írott hagyományt összegyűjtött, helyreállított és rendszerezett.

15.1. A Csou-kor irodalmában a történeti és filozófia művek képviselik az uralkodó osztály történetsszemléletét és ideológiáját, a Si-king („Dalok könyve”), a lírai (jórészt funkcionális) műfajok gyűjteménye (népdalok, kis ünnepi énekek, nagy ünnepi énekek, himnuszok), egyesíti magában az udvari líra és a népi líra termékeit, míg Csü Juan költészetében a tudatos költő egyéniség teremti meg az elégia műfaját.

15.2. Az udvari irodalom és a népi orális költészet képviselik az irodalom életformáit a Han-korban (i. e. 206–i. sz. 220) is, amelyben már irodalmi rangú művekkel jelentkezik a történelem és filozófia, de kiteljesedik az udvari líra is (a Vej-ház udvarában). Mellette a népi orális költészet gyűjteményét valósította meg a Jo-fu („Zenepalota”).

15.3. A Hat Dinasztia kora (i. sz. III–VI. sz.) az ókori kínai irodalom leggazdagabb kifejlésének korszaka. Az állami egység hiánya sok tekintetben felszabadítja a lírát, amelyben a költők egyéni vagy szűkebb világának mondanivalója most árnyaltabban jut kifejezésre (a „Bambusz-liget” hét bölcsé, a Déli és Északi Dinasztiák költői). Kimagasló alkotásokat hoz létre a filozófiai és esztétikai irodalom.

15.4. Ezzel az ókor végéig a négy nagy világirodalmi zóna közül háromban létrejön az irodalom esztétikai elmélete, ami világosan mutatja, hogy tudatossá vált az irodalom esztétikai funkciója. Az egyéniségnek nagyobb teret engedő görög és ind irodalomban ez korábban megy végbe, míg az iráni zónában létrejöttét egyelőre nem tudjuk kimutatni, bár egy bizonyos esztétikai értékrend ott is kialakulhatott. Hogy ebből nem fejlődött esztétikai elmélet és esztétikai irodalom, az nyilvánvalóan összefügg az irodalom nagyrészt orális életformájával ebben a zónában.

KÖZÉPKOR. KELETI IRODALMI RÉGIÓ

Bevezetés

1. A *keleti irodalmi régió* elsősorban földrajzi elhatárolást jelent: azoknak a népeknek az irodalmait foglaljuk össze ezen a néven, amelyek az eurázsiai kontinens keleti felén helyezkednek el, vagy onnan indulnak vándorútjukra.

2. A keleti régió területén különböző kultúrákat és társadalmakat találunk az időszámításunk 600. és 1400. esztendeje közti nyolc évszázados korszakban, amelyeket – jobb híján, saját európai művelődéstörténeti szemléletünket érvényesítve – itt is *középkornak* tekintünk. A közfelfogást, amely hagyományosan elkülöníti ezeket a különböző jellegű s fajtájú kultúrákat és társadalmakat az európaiaktól, s keleti címke alatt fogja egységbe őket, többé-kevésbé igazolják a gazdaság- és politikatörténet, a művelődés- és vallástörténet tényei.

3. A keleti vallások ereje, közös szellemi kincsének kisugárzása teremti meg olykor a nyelv révén, olykor pedig etnikai és nyelvi különbségek ellenére a *keleti kulturális zónákat*. Ebben a középkornak felfogott időszakban a legkeletebbi zónát a (mahájána) *buddhizmus* uralma jellemzi, s középpontját a Távol-Kelet számára is nyelvi mintát (egyben keleti „latint” is) nyújtó *kínai* kultúra képezi. Ebben a zónában viszonylag önálló és jelentős kultúrát hoz létre a *japán* nép is, Korea és Vietnam kultúrája azonban csak a nagyobb kultúrák árnyékában születik meg. Az *indiai* kultúra zónájának központja nem földrajzi, hanem szellemi jellegű: a szanszkrit nyelvű indiai *bráhmanista mítosz- és legendakincs* mellett, amely maga is életképes még, a buddhizmus (annak is inkább a hinajána ága) hozza létre és táplálja India tucatnyi nyelvterületének (hindi, urdu, bengáli, tamil stb.) középkori kultúráját, továbbá a délkeleti kisebb népek (khmerek, thaioi) műveltségét. Külön zónát képez *Belső-Ázsia*; ez a földrajzi egység egy sor egymást tápláló, illetve váltó kicsiny (többnyire kihalt) kultúra szülőhelye: a legjelentősebb köztük a *tibeti* kultúra, míg a sivatagok oázisvárosainak mongol, török (ujgurok, kasgáriaiak), illetve indoeurópai nyelveken beszélő (szogdok, kucsaiak, khotaniak) népei csak összeségükben és folyamataukban, közvetítő szerepükben értékes kultúrák nyomait hagyták maguk után: a buddhizmustól a nesztóriánus kereszténységig, eredeti sámanhittől indiai mítoszokig sokféle elem keveredik itt. Az *iszlám* fogja egységbe a következő nagy kulturális zónát, amelynek két nagy és erős, kisugárzásában is jelentős kultúra, az *arab* és a *perzsa* a fő pillérei; az arab kultúra vagy a hódítások, a kereskedelem vagy az örökösök (törökök) révén Kis-Ázsia területeiről eljut egészen az indonéz szigetekig, illetve Spanyolországig. Az utóbbi határterületi zónában azonban már osztozik a *keresztény*, elsősorban a keleti, *bizánci* kulturális ág kisugárzásának felhasználóival (örmények, grúzok), valamint egy másik erős és nagyhatású s az arab kultúrával is érintkező középkori *zsidó* szellemi áramlattal.

4. A vallások által meghatározott kulturális zónák egyben az irodalmi kultúra zónái is. A keleti régió irodalmi műveltségének az egyik közös jellemvonása a középkorban ugyanis éppen az, hogy az irodalmi műveltség – akár kialakult írásbeli hagyományokra épülő, irodalmi öntudattal is rendelkező, akár pedig éppen csak az orális stádiumból kibontakozó, írásbeliséggé változó és tudatosodó legyen is – mindig magán hordja a vallások bélyegét, ha olykor emögött a vallási forma vagy keret mögött már megjelenik a világi hatalom érdeke vagy éppen a tömegek szórakoztatásának az igénye is.

5. A középkori keleti irodalmakra ugyanis, ismét szemben az európaival, az is jellemző, hogy részben az orális stádiumhoz való közelségük, részben pedig az írásos tömegközlés korai megjelenése okán (könyvnyomtatás), sokszor szokatlan egyensúlyt képeznek bennük az irodalmi kultúra udvari, tudós, ezoterikus, illetve népszerű, folklorisztikus és szórakoztató ágai. Bár az utóbbiaknak a meglétéről sokszor csak közvetve tudunk, figyelmen kívül hagynunk nem lehet.

6. A keleti irodalmak – s nem csak a középkoriak – műveinek egy része eddig még egyáltalán nem, más része csak töredékesen és későn került bele a világirodalom Európa-centrikus fogalmi és szemléleti körébe. Ez az elzártság, amelynek okai földrajziak és nyelveiek, egyébként a másik irányban is megvan, s a XIX. századig általános. A korszerű szemlélet érvényesítésének az igényéből az következik, hogy ennek a világirodalmi szintézisnek a keretében éppen az eddigi mellőzés ellensúlyozására általában több figyelmet, arra érdemes esetben pedig részletesebb ismertetést is kell biztosítanunk a keleti irodalmak alkotásainak.

Távol-keleti irodalmi zóna

1. A Távol-Kelet irodalmi között a kínai a középkorban már jelentős írásos hagyománnyal és tétélesen is kiformált irodalmi teóriával rendelkezik. A birodalmat a háborúk és szakadás évszázadai után egyesítő Szuj dinasztia (589), majd a helyébe lépő és ázsiai nagyhatalommá váló Tang dinasztia (618–907) a virágzó kereskedelemmel is rendelkező városi civilizációk és az igazgatási szervezet, az udvari és a hivatalnokapparátus építményén alakítja ki azt a sajátos irodalom-, illetve írásközpontú kultúrát, amelyik a maga nemében páratlan a történelemben. Az ecset a jelképe ennek (Han Lin Akadémia), s a jelképbe sűríthető műveltség fogalmába a költészet éppúgy beletartozik, mint a bölcelet, a történetírás, a kalligráfia és a piktúra, s mint a kínai műveltséget átható három nagy gondolatrendszer, a taoista misztika, a buddhista tan és a konfucianus állami kultusz és erkölcsan. Az írásos műveltségnek minden ágára a „költőiség” eszménye lesz jellemző – s ennek oka is, ára is a racionális gondolkodás fejlődésének megkezdése.

A középkor első századaiban a kínai költészetnek a reprezentatív műfaja a líra: a hivatalnok írástudók rétegének (zenéhez már alig kötődő), főként tájhangulatból táplálkozó, páratlan tömörséget és többértelműséget kanonikusan is megszabó, elégikus hangú versműfajai (Vang Vej, Meng Hao-zsan, Li Po, Tu Fu, Po Csü-ji). A költészet mellett a didaktikus vers, a bölcselkedő próza és a memoárszerű esszé is lírai vonásokat hordoz (Han Jü, Liu Cung-jüan). A tudós irodalomban a klasszikusok kommentálása és kritikája virágzik, de megjelenik a prózairodalom epikus válfaja is, a novella, amely folklórt, buddhista és taoista fantáziát ötvöz (voltaképp mesék ezek, mint kínai nevük mondja: „különös történetek”).

Ugyanakkor közvetett tudomásunk van arról, hogy a buddhista irodalomnak az Indiából származó és buzgón tolmácsolt szutrái és dzsátakái egy sajátos népi orális műfaj, afféle vásári énekmondás (pien ven) témáit szolgáltatják. A buddhista és taoista kolostorok egyaránt a tudományok, s nem csupán a teológia és taoista misztika, hanem egyéb tudományok tűzhelyei is; a két tan gyakran találkozódik is. A Csan-buddhizmus tanai csak szűk körben népszerűek (Lin-csi). A buddhizmusnak köszönhetjük a korszak egyik legértékesebb útirajzát, a korabeli Belső-Ázsia történetének fontos forrását, Hszüan-cang zarándokútjáról (629–645) készült feljegyzéseit.

2. A Tang-birodalom összeomlása után ismét részekre szakadt birodalmat a Szung ház egyesíti (960): a korszak a kínai kultúra ezüstkora. A IX. század óta használt fatáblás könyvnyomtatás ekkor válik hatékony irodalomközvetítő eszközzé. A líra lazább formái válnak uralkodóvá (a dalszöveggént funkcionáló, zenére írott „dalvers”), bennük a köznap „költőiség” nagyobb szerephez jut (Szu Tung-po).

A filozófiában és a filológiában most a konfucianizmus eszmeköre kerül előtérbe (Csu Hszi). Az elbeszélő irodalomban most már egyre több a népi forma s az egykori buddhista „pien ven” (verset és prózát váltogató elbeszélés) most már világi témákat szolgál, majd megjelenik ennek újabb formája is („csiang si”: történetmagyarázás). Ebből a korból maradtak fenn a későbbi elbeszélő irodalom (a kínai regény) témáinak első megfogalmazásai; tudjuk, hogy illusztrált népkönyvek nyomtatása is megkezdődött.

3. A Szung dinasztiát már korábban (1127) Délre szorító mongolok 1280-ban elfoglalják egész Kínát, s megalapítják a Jüan birodalmat, amelyről Európa Marco Polo útleírásából kapott képet. A hódítás sem akadályozta meg a kínai gazdasági élet elevenését adó kereskedelem és kézműipar alapján növekedő városi civilizáció s általában a kínai kultúra folytonosságát: a hódítók alkalmazkodtak hozzá. A Jüan-korban éppen a városi élet sajátos terméke, a szórakoztató ipar révén virágzik fel a színjáték (Kuan Han-csing, Vang Si-fu).

A mongolok uralma alatti kínai birodalom ismét ázsiai nagyhatalom és a kereskedelmi útvonalak révén diplomáciai, kulturális, vallási termékek csereforgalmának központja is. A dinasztiát egy buddhista szekta által szervezett népi felkelés dönti meg, s készíti elő a nemzeti Ming dinasztia uralmát (1368).

4. Kína északkeleti szomszédságában, a koreai törzsek által lakott félsziget területén már az i. e. I. századtól fennálló három koreai állam kultúrájában s végig az egész középkoron át uralkodik itt a kínai írásbeliség – a koreai írást csak 1446-ban alkotja meg egy tudós bizottság a kínai alapján. Tudunk egy IX. századi koreai dalgyűjteményről, amely azonban elveszett a XIV. században. A tudós irodalom kínai nyelvű és témájú a X. században egyesített, Koriju nevű birodalomban is (krónikák, buddhista könyvek), de nemzeti sajátosság a profán témájú, háromsoros versek kultusza. 1342-ben a Csohszen birodalom alakul meg a Koriju helyén, amely üldözi a buddhizmust, s a konfucianizmust teszi meg állami tanná: ennek megfelelően változik az tudós irodalom érdeklődése.

5. Koreai szerzetesek viszik el Japánba a buddhizmust, majd a kínai írást a VI. században. Sotoku régens a kínai tanok alapján szervezi meg a földművelő-halász és harcos társadalmat a szigetországban új, korszerű állammá, s államvallássá teszi a buddhizmust az ősi sinto hívei tiltakozása ellenére. Japánban ettől fogva beszélünk irodalmi kultúráról: 712-ből származik a *Kodzsiki krónika*, 720-ból a *Nihongi*, amelyek a császárság előtörténetét és ősmondáit formálják meg, s egy földrajzi leírás államigazgatási célokra.

Valamivel korábban, a VII. században keletkezhetett a *Manjosu* (Tízezer levél könyve) című dalgyűjtemény, amely a japán költészet első összefoglalója (ez japán nyelvű, de a lejegyzésre a kínai írás szolgált).

6. A IX.–XI. sz. között, a Heian periódusban az udvari bölcséleti, államjogi és történetírói tudós irodalom árnyékában jelenik meg az első sajátos japán irodalmi műfaj: a többnyire nőírók (udvarhölgyek) által művelt napló (*Szei Sonagon*), majd az ebből kibontakozó, gáláns udvari történeteket megörökítő regény (*Muraszaki Sikibu*: Gendzsi regény). A nemesség férfi tagjai megvetik a japán nyelvű írást, az ő kultúrájuk kínai versek írását jelenti. Ki no Curajuki állítja össze s vezeti be remek esszével a *Kokinsu antológiát* (922), amelyet több hasonló munka követ. Ez a költészet a kínai költészet mintáit tartja szem előtt, bár versformában a nyelv kényszere miatt kénytelen eredeti lenni; költői udvaroncok, udvarhölgyek és szerzetesek.

7. A Kamakura-korszak (1186–1332) a japán kultúra további differenciálódását hozza. A regények (monogatarik) divatja egyre szélesedik, majd megjelenik a költői egyéniség is: az udvari élettől megcsömörlött, szerzetesnek álló, kolostorba menekülő memoáriró nemes (Kamono Csomaj: Hodzsoki, 1212). A XIII. századból még néhány versgyűjtemény példázza a klasszikus líra virágzását. A polgárháborúk nagy klánjainak és az uralomra került sógunnak dicsőítését vak szerzetesek énekelték az udvarokban (Heike monogatarik: Tairák).

8. A korszak végén tűnik fel a színjáték máig élő, klasszikus műfaja: a lírai jellegű *nō*. Előzményei (valószínűleg koreai közvetítésű kínai) templomi szertartási táncok zenekísérettel, díszes öltönyökben (*kagura*), ezek közé illesztették a dialógusokat és lírai dalszövegeket (szerzetesek és írástudók műveit); ezt a színjátékot aztán, komikus közjátékkal, *sinto* szentélyek teraszán vagy a sógunok palotájában adták elő: voltaképp ez is udvari-nemesi irodalom volt, akár az ugyancsak szerzetesek által politikai célokra írott *Taiheiki* (Nagy Béke krónika, 1370) az udvar és a nagy családok harcairól.

9. Vietnam a IX. században kerül a Tang birodalom hódoltjai közé. A XI. századtól kínai nyelvű kolostori buddhista irodalom honosodik meg a félsziget északi részén. Az írók között a Ly és a Tran dinasztia uralkodóit és hadvezéreit is megtaláljuk, de a krónikákat és a verseket főként buddhista szerzetesek írták. A hivatalnok írástudók világi irodalma a XV. századtól, a Le dinasztia idején váltja fel az egyházi hegemóniát.

Indiai irodalmi zóna

1. India kultúrájának a középkorát a szanszkrit nyelvű nagy irodalmi hagyomány és mítoszkinca kialakult témái, formái és kánonjai szabják meg. Maga a szanszkrit nyelvű irodalom is életképesnek bizonyul még, s a megszülető és kibontakozó középpindiai nyelvek saját irodalmi között is tovább fejlődik. Az indiai irodalom költészettana voltaképp csak ekkor jön létre, alighanem a színházé is (Bhárata műve), bár ezeknek az időrendi kérdéseknek a megoldása ma még cseppet sem megnyugtató. Köztudott, hogy a hatalmas indiai kulturális emléktárhely, így az irodalmi emlékek között is, a mi fogalmaink szerinti időérzék teljes hiányáról árulkodó módon egyszerűen ismeretlenek a dátumok. Az irodalmi fejlődés kronológiáját tehát csak közelítőleg kísérelhetjük meg rekonstruálni.

A középkor első századaiban, a Gupta birodalom felbomlása, illetve az északi birodalom ura, Harsa halála (648) után India kis helyi fejedelemségekre szakadt. Az ország békében élt, a nyugati kapcsolatok és a kereskedelem virágzott. A szanszkrit nyelvű klasszikus kultúrának folytatói sokfelé akadtak, s csaknem minden műfaj meglegelt művelőjét. A regény ugyanúgy az udvari irodalom hagyományait folytatja a VII–VIII. században, mint a dráma, bár az utóbbinak kivételesen népiesebb témája is akad (*Súdraka*); ugyanezt mondhatjuk el az elbeszélő költészetéről (*mahákávják*).

Bizonyos változást, feltehetően szélesebb közönséget jelent a csampú műfaj megjelenése (verset és prózát váltogató elbeszélés), amely a nagy eposzok legendakörének témáit dolgozza fel. Egy időben ezzel jelentkeznek a mesegyűjtemények s ezeknek verziói, valamint művészileg fejlettebb formái, amelyek már a novella nevet érdemelték ki. Ezek a mesegyűjtemények jutnak el legtávolabbra az indiai irodalmi kincsekből, eleven szellemi közösséget teremtve egészen az indonéz szigetekig (*Pancsatantra*, *Sukasaptati*).

A világi, különösen a szerelmi témájú költészet is az udvarok körül születik meg a XI–XII. században (*Bilhana*, *Dzsajadéva*), bár a szerelem itt különös módon keveredik a vallási érzelmekkel.

2. Az indiai szubkontinens területén a középkor folyamán szerveződő kisebb hindu fejedelemségek nyelvi elkülönülésük alapján lassanként megteremtik a saját irodalmaikat. A középkor első századaiban Északon az ún. apabrahmsa nyelven írják önálló műveiket dzsaina és buddhista szerzetesek. De a buddhizmus azután egészen háttérbe szorul szülőföldjén. A hindi nyelvű irodalom a XII. századtól önállósul: a mohamedán betörések harcainak állít emléket a hindi hőseposz (raszó), leghíresebbjük a Prithvirádzsról szóló. Az urdu irodalom kialakulása már a mohamedán kultúrához kapcsolódik (a szúfi irányzathoz). A bengáli irodalom táplálója egy viszonylag erős orális hagyomány (csarja dalok és náth elbeszélő költemények). A tamil irodalom részint a dzsainizmushoz kapcsolódik, részint a saiva és vaisnava vallási irányzatokhoz. Mindegyik indiai irodalomnak azonban anyagot szolgáltat a közös mondai és mítosz-kincs, elsősorban a Mahábhárata és a Rámájana, amelyeket nemcsak forrásul használnak, de le is fordítanak a nemzeti nyelvekre.

3. Az indiai irodalmi műveltség hatókörében bontakozik ki a burmai irodalom, amelynek irodalmi nyelvét is India adja a buddhista dzsátákákban.

Sziám ugyan thai nyelvű, de írását Indiától kapja. A művelt rétegek irodalmát is a Rámájana és a (hinajana) buddhizmus táplálja.

Kambodzsa kultúrájában sajátos módon keverednek a szanszkrit és az ó-khmer elemek, a brahmanizmus, a buddhizmus és egy bennszülött isten-király kultusz.

Laosz kultúrája thai nyelvéhez Indiától kölcsönöz írást, de buddhista irodalmat is; a Rámájának megalkotja nemzeti verzióját, s ír saját krónikákat.

Belső-ázsiai irodalmi zóna

1. Ennek a földrajzilag nem egységes, de történetileg sajátos szerephez jutó területnek, a „népek országútja”-nak egyes állomásain a középkor folyamán többnyire rövid életű, de eleven kultúrájú – olykor gyaníthatóan eredeti alkotásokra is képes – népek

telepedtek meg. Az indoeurópai nyelvcsaládba tartoztak a szogdok, továbbá Kucsá, Agni (más nevén Karasar) és Khotan lakói.

A VI. századtól feltűnő mongolok kizárólag orális irodalommal rendelkeztek a XIII. századig; akkor már világhatalom birtokosai, amikor Phags-pa tibeti láma Kubiláj vendégeként megteremti írásukat. Ennek legfontosabb emléke a Titkos Történet (egy trónviszályhoz érveket szolgáltató politikai célú krónika). A lámaista buddhizmus felvétele után buzgó fordításiirodalom indul fejlődésnek, amelynek nyomtatott emlékei is vannak a középkorból.

A türk népek közül a legjelentősebbek az ujugrok, akik 744 és 840 között a mai Mongólia területén éltek, s a szogd ábécét vették át. 800 körül telepednek le az oázisvárosokban (Turfán, Karasar), s bár rejtélyes módon tűntek el a történelemből, írott emlékeiket a századfordulón találták meg; akad köztük iráni manicheus, szogd, ujugur és bráhmí, valamint buddhista szöveg, de nesztoriánus töredék is. Kasgar lakói viszont arab írást használó türk népek voltak, akiknek saját költőik és jellegzetes műveik maradtak fenn.

2. Belső-Ázsia irodalmi kultúrái között különös helye van Tibetnek. A „világ tetején” nomád pásztorokból és rabló harcosokból a VII. században szerveződött és a buddhizmust államvallássá tevő államszervezet eredete tükröződik saját irodalmának három fő alkotásán: a *Padmaszambhava* 108 éneke a tibeti misztika és a bön ősvallás nyomait őrzi, a *Gészár-monda* hős-eposz, amely még ma is él tibeti és mongol énekmondók ajkán, a Milarépa nevéhez fűződő önéletrajz pedig a költő-mágus emlékét őrzi. Hihetetlen bőségben termelték a kolostorok a lámaista szekták (vörös és sárga szekta) teológiai és filozófiai irodalmát, de a legkülönösebb költészetet mégis a VI. Dalai Láma erotikus versei szolgáltatták; Európában pedig modern visszhangot keltett a *Holtak Könyve* (Bar do Thödol).

Az Iszlám irodalmi zónája

1. A nomád arab törzseknek az Iszlám megjelenése előtt nemcsak orális irodalma, hanem eredeti műköltészete volt. A Koránnak is van irodalmi jelentősége, elsősorban nyelvi-stilisztikai kánonként.

Az Omajjád-kortól (VII–VIII. század) kibontakozó arab irodalom nemcsak műfaji és tematikai gazdaságával jelentős, hanem földrajzi elterjedése és a világirodalomban gyakorolt, sokfelé irányuló hatása okán is. A filozófiától a nyelvtudományig, az útleírástól és művelődéstörténetig a meséig és a szerelmi költészetig felölel minden műfajt; központjai ugyan Keleten vannak (az Abasszida kalifátus idején, 751–1258, Bagdadban és számos más keleti nagyvárosban), de irodalma eljut az indonéz szigetekről Spanyolországig és Észak-Afrikaig. Kétségtelen, hatása elsősorban az arab tudományos irodalomnak volt Európában, a költészetnek és szépprózának inkább csak a közvetlen hatókörébe tartozó (hódoltsági) területeken, de az Ezeregyéjszaka meséinek világirodalmi szerepéről nem feledkezhetünk meg.

2. A perzsa irodalom emlékeit a középkor első századaiban, az arab uralom idején, hiába keressük: az újabb irodalomtudomány szerint a perzsa műveltség arab ruhába öltözött ekkor. De az Abbaszidák gyengülésével Irán lassan megerősödik és önállósul, s

nemsokára megjelenik a klasszikus perzsa irodalmi mű, a *Sahname* (Firdauszi), amelyet még egy sor eposz követ. Az iráni önállóság ugyan nem tart sokáig – előbb a szeldzsukok, majd a mongolok, végül Timúr hódításai érik egymást –, de a perzsa költészet mégis olyan alkotásokkal lép be a világirodalomba, hogy máig tartó nyomokat hagy.

A X–XI. század költészete elsősorban a fejedelmi udvarokat szolgálja – az idegen dinasztiák őrzik és támogatják a költészetet. Ez az arab formákat használó qaszida-költészet szűkebb körben hat, de a romantikus jellegű epikus költemények (Gurgáni *Visz és Ráminja*) és Omar Khajjám, a rubái mestere költészete messzire eljut.

A XII–XIII. század költészetét a szúfizmus irányzata határozza meg: ez a vallásos-misztikus irányzat és szimbolikája jellemzi Szádi költészetét is. Hozzá hasonlóan nagy hatása van a világi líra legnagyobb képviselőjének, Háfiznak.

A XIV. század költészetét már a fáradt formalizmus jellemzi; a perzsa költészet a szúfizmus utolsó fellobbanása után (Dzsámi) nem alkot jelentőset.

Kelet és Nyugat határzónája

1. Az európai irodalmi régiónak a határán helyezkedik el Bizánc a maga görög nyelvű egyháztörténeti, teológiai és hagiográfiai irodalmával és, természetesen, világi költészetével és tudományával. De míg az utóbbiak Európa szellemi világába kapcsolódtak bele, az előbbieket olyan keleti irodalmakhoz képezték szellemi tápanyagot, amelyek földrajzi elhelyezkedésük és közvetlen kapcsolataik révén a keleti irodalmakhoz is, elsősorban az arabhoz kötődtek.

2. A grúz irodalom első forrásait szír és örmény szövegek, később viszont bizánciak szolgáltatták: az irodalmi nyelv a bizánci kereszténység szolgálatában álló fordítás-irodalomban művelődött ki. A Bagrationok korában (XI–XIII. század) megszületik a nemzeti hagiográfia, s a vallási irodalom mellett a krónikák és a hőseposzok is megjelennek. A világi ódaköltészet két különös ciklusa már a legbonyolultabb irodalmat jelenti, míg Rusztaveli hőskölteménye (*A tigrisbőrös lovag*, XIII. század eleje) a világirodalom számára is élő mű. A keleti kapcsolatokra jellemző, hogy a grúz irodalom egyik sajátos alkotása a perzsa *Visz és Rámin* prózaregény formájában átdolgozva. A XIII. században a grúz monarchiát a tatárjárás pusztítja el, s ez a termékeny kultúra több századon át nem tér magához.

3. Amikor Örményországot elfoglalják az arabok (VII. század), akkor már nemcsak gazdag vallási irodalma van, amelyet elsősorban bizánci forrásokból fordított, hanem nemzeti krónikairódalma is. Az arab hódoltság idején csak az egyházi himnusz-költészet él, de a Bagratidák idején (885–1045) újraéled a krónikairódalom. A szeldzsuk és tatár betörések miatt az örmények új hazát keresnek, s megtelepednek a Földközi-tenger partján (Cilicia 1088–1375). Ekkor virágzik fel a tudományos irodalom, s mellette megszületik a világi líra (Frik, a lázadó) és a szerelmi költészet keleti formákban (rubái, gházel).

4. A középkori zsidó irodalom liturgikus költészete bizánci hatásra bontakozik ki a VI. századtól. Az aggádikus irodalomra, amely a héber széppróza kezdetét jelenti, a keresztény, az arab s az európai klasszikus irodalmak is hatottak. A palesztinai és babilóniai centrumokban élénk egyháztörténeti, teológiai és filológiai irodalom virágzik a VII–X. század folyamán.

A középkori zsidó irodalom központjai azonban a VIII. századtól kezdve egyre inkább Európába kerülnek át. Előbb Spanyolországba, ahol megszületik a héber mese és makáma, majd francia és német földre, Angliába és Itáliába; s idők során a világi költészet is egyre nagyobb szerepet kap (novella, szonett). Az uralkodó mégis a vallás irodalma: a legjelentősebbek Májmúni (XII. század) arab nyelvű filozófiai, teológiai írásai. A középkori héber irodalom végül visszatér a misztikához: a Kabbala egyben a keleti szellem újra-feltűnését is képviseli.

5. A középkori szír irodalom előbb az arab kultúrához kapcsolódik (VII–X. század), majd a bizáncihoz; a krónikákon kívül kizárólag vallási jellegű irodalma a kereszténység nesztoriánus ágát is képviseli. Ugyancsak ilyen kettős hatás alatt él a kopt és az etiópiai, másfelől a szamaritánus és a manicheus irodalom.

AZ EURÓPAI KÖZÉPKOR IRODALMA

1. A középkor, latin szóval *medium aevum*, *media aetas* nem történetírói megjelölés. Eredetileg *humanista*-litteratori öntudat nevezte el így azokat az évszázadokat, amelyek – mint vélték – az antik irodalmi műveltség (*litterae*) elhalása és azoknak a maguk korában végbement újjászületése, a *renascentia litterarum* között lefolytak. Az *antikvitás* és *a saját koruk* közé ékelődött tehát az a mintegy ezer év, melyben a *litterae*, a *bonae litterae* nem vagy csak alig léteztek. És létüket lényegében csak az antik „nitortól és lepiditastól” – mint mondani szerették – oly távol eső közlatin beszéd jelezte.

11. Az *irodalmi középkor* a társadalmi és gazdasági forma megváltozásával kezdi életét, és még ugyanazon a történelmi koron, a feudális koron belül végéhez is jut. A rabszolgatartó ókori társadalom kultúrája azonban nem tűnik el teljesen a társadalmi és gazdasági alap rohamos szétesésének idején. Ez utóbbival jobban összekapcsolt anyagi kultúra és a képzőművészetek aránytalanul inkább megsínylelték a nagy történelmi változás okozta rombolást, mint a viszonylag könnyebben átmenekíthető *irodalmi* műveltség. Megmenekülésének leglényegesebb feltétele az volt, hogy a kialakuló új történelmi korszakban és ebben élő új társadalomban mutatkozik-e érdeklődés a régi kultúra iránt? Az *imperium* kultúráját a *regnumok* valóban igényeiknek megfelelően veszik át, a társadalmi lét által meghatározott szükségletekhez szabják, és tartalmát mintegy *lefordítják* a feudális Európa fogalmi nyelvére. Valóban *fogalomvilágról* és társadalmi szükségletekhez *alkalmazásról* kell beszélni, és nem – néhány kivételtől eltekintve – az antik irodalmi javaknak az új népek nyelvére való fordításáról. Az irodalmi kifejezés nyelve a *latin* marad, de ennek nyelvi szubsztrátuma még inkább megváltozik, mint a római-latin, gall-római vagy hispán-római változatainak esetében. A római *litteratura* kora-középkori birtokosát, a *latinos litterátust*, latinul nem beszélő vagy csak romlott közlatint beszélő *illiterátus társadalom* veszi körül.

12. Ez a történelmi helyzet meghatározza a most elkezdődő évszázadok, a *medium aevum*, *litteraturája* sorsának alakulását is. Európa számára e kornak kellett megmenteni az antik tudást, az *antik örökséget*; azután azt megtanulni, és e tanultság segítségével a *litteraturába* bevonni az új népeket, vagy más szóval *litterátussá* kellett tenni őket, e népek nyelvén megteremteni új *nemzeti irodalmakat*. A középkor tehát az európai irodalomnak azt a szolgálatot teszi, hogy *megmenti és őrzi* az antik örökség nagy részét, nyelvét és tartalmát. Valamennyire elsajátítja azt, és ez irodalmi műveltség által pallérozódva (*e-rudire*) hozzájárul az anyanyelvi, a *vulgáris irodalmak megteremtéséhez*. Folytonos *tanulás* és azután *újnak alkotása*, ami ekkor végbemegy. Irodalmi és nyelvi norma felállítása és hozzá való iskolás alkalmazkodás előbb, majd egyre bátrabb önálló kifejezés, azaz

műfajok, művek alkotása latinul és azután a vulgarításban. *Hagyomány* közvetítése és *újnak* az alkotása, ez az európai középkor irodalmi művelődésének lényeges feladata és elvégzett munkájának jelentősége. A *modern európai irodalom alapvetése történik* ekkor.

13. Így tűnik elő korszakunk tárgyalásának két leglényegesebb *tartalmi* vonása, tematikájának két tartóoszlopa. Az egyik: az *antik örökség* összefoglalása és további sorsa a középkorban; a másik: az *anyanyelvű* irodalmak kialakulása és első kifejlődése. Ez a két fő mondanivaló a módszert is kijelöli. Az egész előadást, tehát úgy kell alakítani, hogy az irodalmi középkornak ez az antikvitást tanuló szerepe, az iskolából alakuló alkotóműhely korábban csak *latin*, majd *vulgáris* nyelvű litteratúrája is jól bemutatható legyen. A litterátus latin és a közhasználatú anyanyelv tanító és tanuló szerepe, *mintákat* szolgáltató és e mintákat formailag talán nem mindig, de irodalmat *alkotásra ösztönző* erőben azt utánozni képes szerepe egyaránt helyesen tűnjék ki. Ezért a korszak előadásának tagolása *nem* lehet mechanikusan a *latin* és az *anyanyelvű* irodalmak megosztásával megoldható. Ennek ellene mondanak a latinul és a vulgárisban egyaránt alkotók (mint Dante), műfajok latin és anyanyelvű alkotásokkal (melyek egymást magyarázzák, mint a Gesták) kölcsönhatásokat mutatnak, mint a líra. (Az összkép így tömöríthető lesz, az alapfelfogás véghezvitele érthetőbb, s az európai irodalmi fejlődésbe beilleszkedés szervezettebb.)

14. A latin nyelvű irodalmiság sorsának tisztázása elsőként az *antik örökség számbavételét*, a IV–V. század fordulóján, jelenti. Ennek ismertetése után kerülhet tárgyalásra az örökség megmentése vagy *átmentése* az új népek Európájába; majd a latin grammatika (antik jelentése szerint: tehát nyelvtan és irodalom együtt), a retorika (*ars dictandi*) *normatív szerepének* megállapítása és megszilárdulása a karoling korban és a következő századokban. A középkori latinnak ezt az antikvitást közvetítő, újat alkotó, alkotásra ösztönző szerepét pedig úgy kell bemutatni, hogy a vulgarítás, az anyanyelvű irodalmi próbálkozás, majd ennek a *latinhoz felzárkózása* az egyes nemzeti nyelvű irodalmak jelentkezésének *sorrendjében* történjék.

15. A *nemzeti irodalmak* bemutatása nem lehet pusztá juxtapositio. Az irodalmi előzményhez való kapcsolat mindegyiknél kifejtésre kerül. A fejlődés pedig a műfajok történetének bemutatásában alakul konkrét ábrázolássá. Így állítható össze egy *műfajközpontú* teljesebb európai összkép, mely egészében jelzi a további *fejlődés* útirányait. Ez a megoldás azért látszana helyesebbnek, mert a középkor irodalmát anyanyelve, a latin teljesen meg nem határozza, de nem határozza meg az előbbi segítségével az irodalmi kifejezés szintjére emelkedő vulgarítás sem. Az európai irodalmi fejlődésbe illeszkedés tehát jobban érzékeltethető a *műfaj*, *semmint a nyelv kategóriáinak előtérbe helyezésével*.

16. Az európai középkor *régiók* szerinti tárgyalása úgy látszik a legindokoltabbnak, ha az antik *örökség közvetlen vagy közvetett átvételének* sorrendje szerint haladunk. Így a nemzeti irodalmaknak terület szerinti csoportosítása időrendi egymásutánba megy át, és ily módon az organikus fejlődés is jobban szemléltethető lesz.

Ezért a kötetrészt felépítése az előbbi fogalmazáshoz képest úgy módosul, hogy az *antik örökség* bemutatása és átvételének bemutatása után a latin irodalom tárgyalásában csak addig haladok, míg az pontosan kitapinthatóan nem lép át a nemzeti irodalmak *előkészítésének* szerepkörébe;

a *nemzeti irodalmak*, a vulgarítás, régiókba különülése pedig az *előzmény* és a *folytatás* kettős perspektívájában szinte magától értetődően rendeződik el. Ez konkrétan annyit is jelent, hogy a) az antikvitásból való leszarmazás mennyire közvetlen; b)

hogy a vulgaritás a középkori nemzeti nyelvű, sőt modern irodalmiság elindulásához mennyire lényeges a *hozzájárulás*.

Így jelenik meg előttünk:

1° a *mediterrán régió*: az *egyenes* leszármazás országaival, Itália, Hispánia, Occitánia a továbbfejlődés szempontjából lényegesebb latin- és Bizánc a görög-vonalon;

2° a *nyugat-európai régió*: a *karoling* reformok során itáliai, hispán, aquitán segítségével *újrafogalmazott antik* hagyománynak népi, *folklór* hozzájárulással gazdagodott irodalmiság országai, a Szigetországok (Irország, Anglia,) Franciaország, Németország;

3° a *közép- és észak-európai régió*: a karoling kultúra, az *ottókori klasszicizmus* és a *saját népi* hagyományokból létrejött irodalmak országai (a kereszténységre térés sorrendjében): Horvátország, Csehország, Lengyelország, Magyarország, Skandinávia;

4° a *kelet-európai régió*: az *antik* örökség hagyományozási szféráján *kívül*, *keresztény* és *folklór* elemekből létrejött szláv irodalmak: bolgár, szerb, orosz.

RENEZÁNSZ

1. Elvi alapok

Tekintettel a reneszánszra vonatkozó nézetek sokszínűségére s a jelenleg létező koncepciók különbözőségére, a reneszánsz mibenléte némi megvilágításra szorul. A reneszánsz meghatározása, interpretációja egyúttal periodizációját is jelenti, hiszen e kettő szoros kölcsönhatásban van egymással. A periodizáció és az interpretáció két szorosan összetartozó művelet, nincs köztük prioritás, egyik függvénye a másiknak. A periodizáció a reneszánsz esetében is kihat ez utóbbinak az interpretációjára, a reneszánsz értelmezésének alakulása pedig szükségessé teszi a periodizáció helyesbítését. A reneszánsz periodizálása érdekében arra a kérdésre is választ kell adni, hogy mi is a reneszánsz.

A múlt század végén ez a kérdés nagyjából megválaszolttnak látszott. Michelet felfedezte a reneszánszt, mint az emberi szabadság gondolat hőskorát, Voigt kimutatta benne az antikvitás újjászületését, Burckhardt megrajzolta a reneszánsz-kori új ember- és világkép fővonásait, végül Wölfflin meghatározta a reneszánsz művészi stílusát. Kialakult így a sötétnek, barbárnak gondolt középkorral szembeállított, a vallással szemben közönyös vagy éppen ellenséges, az antik kultúrától inspirált és a természetet felfedező, felvilágosult és individualista reneszánsznak a képe. Ezek a vonások valóban jellemzői a reneszánsznak, de korántsem egyedülállóak, s ezért a belőlük kialakított összkép egyoldalú és leegyszerűsített. A XIX. századtól örökölt koncepció revíziója nem is váratott magára sokáig.

Az 1920-as évektől kezdve jelentős újabb kutatások sora kezdte kétségbevonni középkor és reneszánsz szembeállításának jogosságát. Kimutatták, hogy sok minden, amit a reneszánsz újdonságának és érdemének tekintettek, már a középkori kultúrában is jelen volt, mint pl. az antikvitás ismerete és tisztelete, a realizmusra való törekvés stb. Másrészt cáfolták, hogy a reneszánsz vallástalan és felvilágosult lett volna, kimutatva a kor mágikus, ezoterikus tendenciáit, illetve a vallás állandó jelenlétét a humanisták munkáiban. A művészet vonatkozásában pedig a reneszánszból egyre nagyobb részt kezdtek elvitatni előbb a barokk, később a manierizmus javára, ez utóbbit nemcsak elválasztva, de határozottan szembe is állítva a reneszánszsal. Bár a korábbi – leginkább Burckhardtal fémjelezhető – reneszánszkép kritikája szükséges volt, s bár a középkor, illetve a barokk javára végzett kutatásoknak igen fontos új eredményeket köszönhetünk, ezeknek a munkáknak a tükrében a reneszánszról alkotott kép mégis erősen eltorzult. Vagy teljesen elmosódtak a reneszánsz határai, s vitatottá vált eredetisége és újszerűsége, vagy pedig jelentéktelen epizóddá törpült szerepe. A korábbi egyoldalúság helyébe ily módon a reneszánsz feloldása, illetve eljelentéktelenítése lépett, ami már-már a reneszánsz kultúra történetének meghamisításával volt egyenlő.

Már a 30-as évektől kezdve megjelentek azonban a komoly törekvések egy kiegyensúlyozottabb, a különböző egyoldalúságokat egyként kiküszöbölő, valamennyi pozitív kutatás eredményeit felhasználó koncepció kialakítására. Elsősorban Delio Cantimori, Federico Chabod és Eugenio Garin írásainak köszönhetjük a múlt századi reneszánsz-képet határozottan korrigáló, de ugyanakkor az újabb torzításokat és szélsőségeket elhárító felfogás kidolgozását. Őket követve vagy nekik ellentmondva, a 40-es évek végétől kezdve valóságos divattá vált a reneszánsz értelmezésével, valamint az értelmezések és értékelések történetével való foglalkozás. Az így létrejött gazdag irodalom a reneszánsz újabb és újabb aspektusait világította meg, végképpen elosztatva a reményét annak, hogy a reneszánszt valamely formulával definiálni vagy egyetlen alapelvre visszavezetni lehessen.

Ma már világos, hogy a reneszánsz olyan joggal alapvetőnek tartott és meggyőzően kimutatott jellegzetességei, mint az antik kultúra újjászületése, a laikus szellem és ideológia térhódítása, a nemzeti szellem kibontakozása és a nemzeti irodalmak létrejötte, a feudalizmus hanyatlása és a modern polgári világ megjelenése, művészetben és irodalomban a valóság felé fordulás és még számos más – külön-külön, a többi nélkül nem elegendők a reneszánsz lényegének a megragadására. A reneszánsz létrejötte nem egy merőben új kulturális, ideológiai vagy művészi elv, tényező érvényesülésének, uralomra jutásának köszönhető, hanem számos jelenség együttes, nagy erejű és újszerű jelentkezésének. Külön-külön az említett és még tovább sorolható alapjellegzetességek egyike sem teljesen új, mindegyiknek megvannak a gyökerei a középkorban, összességükben mégis törést, ugrást idéznek elő a fejlődésben: a középkorral szemben egy új civilizáció megszületését.

Az így létrejövő reneszánsz távolról sem lett azonban egy túlnyomórészt feudális, vallásos, univerzalisztikus, idealista, misztikus középkor egyértelműen polgári, laikus, nemzeti, realista, antikizáló ellenpólusa. A királyi udvarok, az arisztokrácia, a főpapság semmivel sem tettek kevesebbet a reneszánsz kultúra fejlődéséért, mint a polgárság, de a polgári tökét hasznosítva és laikus szellemben. A vallás háttérbe szorulása is csak látszólagos, az új korszak élharcosai kezdettől fogva egyik legfőbb céljuknak tartották a vallás és a vallásos élet megújítását, de vagy humanizált szellemben, mint a platonisták és a katolikus reformerek, vagy pedig a polgárság és a nemzetek igényeihez igazodva, mint a reformáció képviselői. A reneszánsz kor születő nacionalizmusa sem kizárólagos, de nem a középkor keresztény univerzalizmusa, hanem a humanistáknak az antikvitásból táplálkozó polgári kozmopolitizmusa áll vele szemben. A klasszikus antikvitásnak a reneszánszra oly jellemző tisztelete, illetve a hedonisztikus életszeretet viszont nem hiányzott a középkorból sem, csakhogy az előbbi dekorációból most vált csupán a „studia humanitatis” életeszményévé (Leonardo Bruni), az utóbbi pedig az élvezet iránti spontán vonzódásból a „dolcezza del vivere” tudatos programjává (Leon Battista Alberti). A reneszánsz nem diametrális ellentéte tehát a középkornak, nem tagadása a megelőző korszaknak, hanem egy új értékrend elsősorban, a kultúra összetevőinek más, újszerű elrendeződése.

Hasonlóképpen a reneszánsz végét sem jelentheti más, mint az értékrendszer újabb, immár a reneszánsz kárára történő megváltozása. A reneszánszban bekövetkezett a lassú középkori felhalmozódás során összegyűlt energiák elszabadulása és korlátlan szárnyalása. A meggyorsult fejlődés azonban aláasta önmaga alapjait, s a reneszánsz alkotó lendülete, korlátozást tűrni nem akaró szabadságvágya válságba kellett hogy torkolljon. Elkerülhe-

tetlenné vált a rend, a tekintélyelv szigorú érvényesítése, s ezért állam, egyház, dogma vagy másrésről egzakt természettudomány – a diadalmaskodó barokk jegyében – elállta a szellem további kalandjainak az útját. A polgári aspirációk, a laikus szellem, az antik klasszikusok követése, a nemzeti törekvések, a valóság keresése nem tűntek el; a reneszánsz vívmányai csaknem mind átmentődtek az új korszakba. Helyük, funkciójuk azonban a barokkban megváltozott; továbbélésük csak izoláltan, rendszer jellegükből kivetközve, egy új struktúrába beépülve, annak alárendelődve volt csak lehetséges.

A reneszánsz fejlődésének ezt az ívét – Eugenio Garin nyomán – találóan jellemezhetjük magának a kornak a terminológiájával. Míg a reneszánsz kezdetén az emberi *virtù* magabiztosan harcba indult a *providentia* helyére lépett *fortuna* legyőzésére, addig a korszak vége a *virtù* vereségével, a *fortuna* felülkerekedésével függött össze. A hanyatló reneszánsz embere feladva a *virtù* merész ambícióit, ideig-óráig még a racionális sztoikus *constantia*ban keresett védelmet, támaszt a *fortuna* hatalmával szemben, de ez is hamarosan elégtelennek bizonyult. A barokkban a *fortuna* végül a *providentia* engedelmes szolgájává degradálódott, s az ember számára lelki támaszt újra csak a hit nyújthatott.

Középkor és barokk között a reneszánsz egyetemes európai korjelenség, az európai civilizáció egyik önálló szakasza, melynek kezdetét és végét egyaránt a fejlődés folytonosságában bekövetkezett törés jelzi. A két korszakváltozás jellege azonban erősen különböző; az előbbi diadalmas előreugráshoz, az utóbbi tragikus válsághoz hasonlítható inkább. A magyarázatot ehhez a reneszánsz társadalmi összefüggéseiben találhatjuk meg.

A reneszánsz létrejöttének feltételeit a középkor végi gazdasági és társadalmi erőgyarapodás érlelte meg. Minthogy pedig ennek legfőbb animátora és haszonélvezője a polgárság volt, az új civilizáció eszményeiben elsősorban ennek az osztálynak az igényei jutottak kifejezésre. Az árutermelés és pénzgazdálkodás nagyarányú kibontakozásának jóvoltából a középkor utolsó századaiban a polgárság – legalábbis Európa legfejlettebb országaiban – annyira megerősödött, hogy elindulhatott a tőkés gazdálkodás útján, kiléphetett a feudális kötöttségekből, s harcot indíthatott a gazdasági, sőt sok esetben a politikai hatalom megszerzéséért vagy legalábbis az abban való részesedésért. Bár egyes itáliai városállamoktól s Németalföld egy részétől eltekintve nem tudta még felváltani a feudális osztályt a hatalomban, mégis a fejlődés új, haladó tendenciáit hordozva döntő, kezdeményező szerepet játszhatott a kor kultúrájának, ideológiájának, művészetének kialakításában. A reneszánszt és humanizmust ezért kezdetben a történelem színpadára lépő modern burzsoázia új társadalmi és politikai aspirációinak, világi ideológiájának és életszemléletének, az élet kihasználására, élvezésére való törekvésének, hihetetlenül mohó tudásvágyának, valamint ízlésének és művészete stílusának a kifejezőjeként értékelhetjük.

A reneszánsz a kapitalista korszak hajnalát, az európai polgárság nagy előretörését tükrözte, a feudális, nemesi rend felszámolásának az ideje azonban ekkor még nem érkezett el. A feudális rendszer súlyos csapásokat szenvedett ugyan, középkori formája jórészt össze is omlott, de még volt arra ereje, hogy kivédje a polgárság támadását, sőt átmenetileg a maga javára fordítsa a termelési módban bekövetkezett változásokat. A régi alapokon a feudális uralkodó osztály hatalma sem volt már elképzelhető, ennek képviselői is újat akartak, s felnyílt a szemük az addig nem ismert élvezetekre is, a legdurvábbaktól a legnemesebb szellemiekig egyaránt. A reneszánsz műveltség így könnyen utat törhetett a kiváltságos osztályok körébe: a polgársággal szövetkező fejedelmek érthetően tették azt magukévá, de előbb vagy utóbb átvette a nemesség és a papság is. A humanista ideológia

individualizmusa megfelelt a feudalizmus mindama képviselőinek, akik új hatalmat, új vagyont akartak szerezni vagy feudális pozícióikat korszerű eszközökkel fenntartani.

Sőt, a reneszánsz társadalmi térhódítása, kiterjedése még ennél is szélesebb volt: meggyökeresedett a társadalom alsóbb rétegeiben is. A polgárság és a nép között a reneszánsz korában nem volt éles, átmeneteket kizáró választóvonal. A középkor végi gazdasági fejlődés nemcsak a városi polgárságnak, hanem a falusi parasztság egy részének is kedvezett, s ennek következtében a polgárság alsóbb kézműves elemének és a parasztság gazdag, felső rétegének az életformája nem sokban különbözött egymástól. A reneszánsz műveltség vulgarizálódásának így megvolt minden lehetősége, az alsóbb rétegekből kikerülő értelmiségiek pedig a humanista műveltség kincsestárát gazdagíthatták a népi kultúra elemeivel. A reneszánsz gyökerében polgári kultúrája nem maradt tehát a polgárság tartozéka, hanem az egész társadalom sajátjává lett.

A reneszánsz kultúra fejlődését meghatározó, legdinamikusabb társadalmi erő azonban ennek ellenére a polgárság maradt, s az ő törekvései, eszményei nyomták rá bélyegüket a társadalom egészére. Ez annál inkább lehetséges volt, mert ezek a törekvések és eszmények nem szűk osztálycélokat szolgáltak, hanem az egész emberiség vágyait fejezték ki. A reneszánsz nagy álma a világ, a természet és az ember harmóniája volt, melynek megteremtésére a határtalan öntudatra ébredt ember képesnek is érezte magát. Mintaképe a mitikus Herkules, aki minden nehézséget legyőz s az egekig tör (Colluccio Salutati), vagy pedig önmagát az isteni erőkkel helyezni egy sorba, a szuverén teremtés képességét tulajdonítva neki (Pico della Mirandola). Hisz az igazságosságon alapuló társadalom realitásában (Morus) és az örök béke lehetőségében (Erazmus); összebékíteni remél kereszténységet és pogány bölcsességet, Platón és Arisztotelészt (Ficino); egységben lát szerelmet, női szépséget, isteni jószágot (Leone Ebreo) és zenét, kozmoszt, teremtet (Francesco Giorgi); a művészetben és az irodalomban pedig megteremti valóság és eszményi szépség harmóniáját.

A reneszánsz legszebb eszményei, megsejtései reménytelenül beleütköztek azonban a kor távolról sem harmonikus adottságaiba, viszonyaiba, és csupán egy merész és csodálatos utópia részei lehettek. A kor legnagyobbjai ideig-óráig meg voltak győződve terveik, elképzeléseik realitásáról, a valóságban azonban nem voltak meg ehhez a feltételek. Mindaz, amit a reneszánsz gondolkodói megálmodtak, s legnagyobb művészei és írói festménybe, szoborba, költeménybe belevarázsoltak, mítosz maradt; az emberiség talán legszebb mítosza. A harmóniára törő reneszánsz ugyanis a legkevésbé sem volt a harmónia korszaka; ellenkezőleg: csupa belső feszültség, feloldhatatlan ellentmondás.

Ezek az ellentmondások szorosan összefüggnek a mítosz-alakító reneszánsz kori polgárságnak a helyzetével és szerepével. Ez a feltörő osztály, melynek legnagyobb szellemei meghirdették az emberség és szabadság jelszavát, a valóságban a kizsákmányolás és elnyomás újabb – a korábnál sok tekintetben még brutálisabb és ridegebb – formáját vezette be és képviselte. Európában milliók nyomorba döntése, a nép felkeléseinek vérbefojtása, a gyarmatokon pedig soha nem látott embermészárlás és az új rabszolgaság bevezetése kísérte a szabadság és emberség jelszavát valló új uralkodó osztály hatalmának megalapozását. A polgárság eszményei és érdekei szinte kezdettől fogva kibékíthetetlen ellentmondásban voltak egymással; eszmék és érdekek szembekerülésekor pedig a történelemben mindig az érdekek diadalmaskodnak. Az ellentmondások még inkább kiéleződtek azért, hogy a többi társadalmi osztály körében is gyökeret vertek a reneszánsz és

humanizmus eszméi, vagy legalábbis azok egy része. Ennek során nemegyszer a humanizmus más-más aspektusai jutottak érvényre az egymással élethalálharcot vívó ellenséges táborokban. Az 1514. évi magyar parasztháború vezére, Dózsa György például joggal tekinthető a társadalmi és erkölcsi értelemben vett humanizmus harcosának; művelt kortársai mégis a humanitas barbár ellenségének tekintették, s vele szemben azt a Werbőczy Istvánt tisztelték humanistaként, aki a klasszikus és humanista erudíció teljes birtokában alkotta meg híres jogtudományi művét, mely a társadalom többségének jogfosztottságát kodifikálta.

A reneszánsz belső ellentmondásainak legnyilvánvalóbb kifejeződése azonban a reformáció, mely halálos csapást mért az egység, a harmónia, a béke illúzióira. Nem a reformálás tényével, hiszen a konstanci zsinat óta állandóan napirenden volt az egyház reformálásának az igénye és éppen a humanisták voltak ennek legfőbb szorgalmazói, hanem mert a reformáció végül is csak törés, szakítás, az egyházzal való konfrontáció útján valósulhatott meg. A reformáció így nemcsak az egyház belső reformját célzó humanista törekvéseknek, hanem a középkori eretnekmozgalmaknak is a folytatója és betetőzője, szembekerülve a reneszánsz számos alapvető tendenciájával. Megtagadta a reneszánsz világszemléletének hedonista és világias elemeit, s fékező-erőként lépett fel éppen ott, ahol a reneszánsz a legnagyobbat alkotta: a művészet és irodalom területén. Nem csodálható, hogy régebben és újabban egyaránt találkozhattunk olyan véleményekkel, mely szerint a reformáció a reneszánsz végét jelenti, s ezért már nem is tartozik bele annak kereteibe. Pedig a reformáció, ha bizonyos vonatkozásokban korlátozta, lassította is a reneszánsz fejlődését és terjedését, más területeken viszont további térnyerését és kiteljesedését segítette elő. Azzal, hogy a szabad vizsgálódás elvét kiterjesztette a szentírásra is, a humanizmus egyik alaptendenciáját érvényesítette következetesen; iskola-politikájával a humanista műveltség minden korábbinál szélesebb elterjedését tette lehetővé; a római egyház latin nyelvének a nemzeti nyelvekkel való felcserélésével pedig hatalmas lendületet adott a reneszánsz nemzeti változatainak kifejlődéséhez Európa legtöbb országában.

Az ellentmondások, a reneszánszra jellemző tendenciák szembekerülése, valamint a reneszánsz ideális normáitól eltérő törekvéseknek a humanista eszmék koncertjébe való disszonáns belevegyülése nem jelentik még a reneszánsznak a felbomlását vagy a végét. Kielemezhető a reneszánsznak valamely ideális programja, de a reneszánsz nem szűkíthető csupán erre. A határtalan alkotásvágy megszállottja, Leonardo és a mágia apostola, a szkeptikus Agrippa egyenjogú – ha nem is egyenlő értékű – tagjai a reneszánsz panteonjának. A reneszánsz nemcsak a legszebb elképzeléseket magába foglaló mítoszokból és utópiákból áll, hanem ezek kritikájából is, a bennük való csalódásból is, s főleg a velük szemben álló valóságból is. Nem tekinthető ezért irányzatnak a reneszánsz, hanem egy rendkívül összetett, különböző tendenciákat magába foglaló kulturális jelenség-komplexusnak, ugyanúgy, miként a hasonlóan sokarcú középkori vagy barokk kultúra. A reneszánsz nem zárt blokk, nem merev dogmák rendszere, s nem ilyenként különbözik a megelőző és a rá következő korszaktól. Sokkal inkább a törekvéseknek, eszméknek, ideológiai és művészeti jelenségeknek olyan együttese, mely a maga rendszer-voltában, belső értékrendjében, a jelenségek hierarchiájában különül el egyrészt a középkortól, másrészt a barokktól.

Minthogy nincs jogunk a reneszánsz fogalmát az egymással harmonizáló s a reneszánsz mítosszal összhangban levő jelenségekre korlátoznunk, elhibázottnak tekinthető az az újabb törekvés, mely egy ilyen leszűkített, „ideális” reneszánszsal szemben egy ún. ellenreneszánsz létezését vallja. Reneszánsz korszak helyett ez esetben olyan korszakról kellene beszélnünk, melyet a reneszánsz és ellenreneszánsz antagonizmusa jellemez. Ez a felfogás minden ellentmondásokkal teli, diszharmonikus, ezoterikus jelenséget; mindent, ami eltér az antik ideálokat szem előtt tartó, klasszikus jellegű irodalomtól és művészet-től, az ellenreneszánsz kategóriájába sorol. Ez utóbbi fogalom így teljesen diszparát dolgok halmazává válik, s csupán egy negatívum, az ideálisnak tartott reneszánsz eszményképtől való eltérés közössége tartja össze. Ez az osztályozás útjában áll a jelenségek helyes történelmi értelmezésének, hiszen a reneszánsz ellenpólusának megített kategóriában összevegyülnek a középkor továbbélő jelenségei, a reneszánsz „nem klasszikus” jellegű áramlatai, valamint a következő új korszak előkészítő mozzanatai. A kutatás ezen az úton távolabb haladva arra kényszerül, hogy az utóbbiakból mesterségesen valamilyen egységet konstruáljon, s így végül a korszak kultúráját és irodalmát egy dualisztikus sémává, két ellentétes eszmény küzdelmévé szimplifikálja.

Ennek az elméletnek a hívei különösen a reneszánsz kései szakaszát hozzák fel igazolásul, itt vélik felismerni az ellenreneszánsz felülkerekedését. A manierizmus e szerint nem volna más, mint az ellenreneszánsz kiteljesedése, pedig egészen másról van ekkor szó, a reneszánsz válságáról.

A XVI. század második felének gazdasági, társadalmi, politikai, ideológiai válsága végleg elsöpörte az emberi teljességnek, az emberi tudás és hatalom határtalanságának, ember és világ ideális harmóniájának reneszánsz utópiáját. A kor legnagyobbjai mégis folytatni, fenntartani, továbbfejleszteni, sőt túlszárnyalni próbálták a nagy-reneszánsz eredményeit. Pedig ekkor már egy új korszak érlelődött: a tekintélyvel visszaállító, az egyházak ideológiai hatalmát restauráló, a földi helyett mennyei harmóniát kereső barokk korszak. A reneszánsz késői szakaszában elkerülhetetlen, törvényszerű volt a feudális rendszer újraerősödése, a reneszánsz vívmányait létrehozó polgárság átmeneti hanyatlása, a néptömegek fokozottabb alávetése, az állami és egyházi elnyomó apparátus minden korábbinál teljesebb kiépülése. Az emberi szellem, a haladó gondolat, a szabad alkotó tevékenység a reneszánsz korban túlfutott a történelem által kínált valóságos lehetőségeken. A történeti szükségszerűség vastörvényei a fejlődést vargabetűre, a társadalmi és szellemi haladás erőit átmeneti visszavonulásra, az embert a humánus elérkezettnek hitt diadala helyett további szenvedésekre kényszerítették. A szellem forradalmasodott a reneszánsz korban, de a termelés nem, a reneszánsznak ezért válságba kellett torkollnia, s a szabad szárnyalás helyett a lassú és keserves erőgyűjtésnek kellett következnie. Ez utóbbinak felelt meg a reneszánszra következő barokk kultúra és művészet.

A reneszánsz végső szakasza a történelemnek azok közé a ritka pillanatai közé tartozik, amikor feloldhatatlan ellentmondásba került a fejlődés és a haladás elve. Az európai nemzetek fejlődése szempontjából elkerülhetetlen volt a feudális rend és nemesi uralom új kiadásának s ezzel együtt a barokk kultúrának a létrejötte. A haladás eszménye viszont a reneszánsz és humanizmus vívmányainak fenntartását, sőt továbbfejlesztését igényelte. Nyilvánvaló, hogy az így előálló összeütközés a haladó, humanista tradíció híveire, védelmezőire nézve csak tragikus következményű lehetett. Tudatában voltak eszményeik magasabbrendűségének, igazságának, de látniuk, tapasztalniuk kellett, hogy a történelem

ne: n ad nekik igazat, hogy céljaikat nem valósíthatják meg, hogy bukniok kell. Az egyenlőtlen küzdelemben azután az ő eszméik is gyakran eltorzultak, tarthatatlan és védhetetlen szélsőségekbe csapódtak. Akik pedig nem bírták tovább elviselni a feszültséget, azok feladni kényszerültek eszményeiket, és megalkudni.

Munkásságukban nem valamilyen ellenreneszánsz, hanem a reneszánsz válsága jutott kifejezésre. E válság ideológiai, pszichológiai, irodalmi, művészeti szimptómáit nevezzük *manierizmus*nak, mely tehát elválaszthatatlan része a reneszánsznak, annak utolsó fázisa, kései változata. Ha egyes felületi, formai jelenségek a manierizmust olykor közelebb mutatják is a barokkhoz, mint a klasszikus reneszánszhoz, mégis, az igazi választóvonal nem reneszánsz és manierizmus, hanem a reneszánsz részét alkotó manierizmus és a barokk között húzódik.

A fenti megfontolások nagyjából már ki is jelölik a reneszánsz periodizációjának kereteit s a megelőző és rákövetkező korszaktól való elhatárolás elvi alapjait. Évszámokkal rögzíthető időhatárokat mégis igen nehéz kijelölni. Az egyes országok között ugyanis jelentékeny eltérések voltak a gazdasági, társadalmi, kulturális fejlettség szempontjából, s ezért a reneszánsz, illetve annak egyes alkotóelemei sem jelentkeztek mindenütt egy időben, egyforma ütemben és egyenlő intenzitással. Ugyanazok a tendenciák, jelenségek bizonyos kronológiai eltolódásokkal jutottak érvényre Európa egyes régióiban, illetve országaiban. Kronológia és periodizáció nem fedik egymást, minthogy ez utóbbit a fejlődés egyes fázisainak kijelöléseként kell felfognunk, nem pedig dátumok megállapításaként. Ugyanaz a fázis pedig országonként más-más évszámokhoz köthető. A periodizáció egységét nem a pontos kronológiai egybeesés, hanem a fő fejlődési szakaszok országonként nagyjából azonos sorrendje biztosítja. Ennek az elvnek a figyelembevételével határozhatjuk meg a reneszánsz, s ezen belül az irodalom fejlődésének főbb állomásait, egymásra következő ízületeit.

A reneszánsz története első szakaszára az új humanista szellem megjelenése és térhódítása a jellemző. A humanisták ekkor mint egy születő új korszak avantgarde-ja jobbra még középkori környezetben képviselik és viszik diadalra a reneszánsz célkitűzéseit. Ennek a folyamatnak a kezdete országonként nagyon eltérő. Itáliában Petrarca, Boccaccio, Cola di Rienzi fellépése jelzi a reneszánsz kezdetét, Európa többi országában azonban csak a XV. század folyamán, néhol annak is csak a végén érlelődtek meg a humanisták fellépésének a feltételei. Ebben a periódusban a reneszánsz irodalom még csaknem kizárólag latin nyelvű, miközben anyanyelven még a középkori irodalom éli utóvirágzását. Még Itáliában is, Petrarca és Boccaccio olasz remekművei ellenére, csaknem egy évszázadig ismét a latin lesz a magas igényű irodalom kifejezőeszköze.

A következő, második fázisnak az európai reneszánsz tetőpontját, a reneszánsz és humanizmus eszményeinek legteljesebb kibontakozását, a reneszánsz nagy mítoszai létrejöttének az időszakát tekinthetjük. A vezetőszerep változatlanul Itáliáé, ahol a XV. század utolsó és a XVI. század első évtizedeiben a reneszánsz a maga legteljesebb pompájában bontakozott ki. A festészet és a szobrászat terén ekkor jönnek létre a legnagyobb alkotások, s irodalomban is ez az időszak adja a legfényesebb neveket, olyanokat, mint Lorenzo de Medici, Poliziano, Bembo, Castiglione, Ariosto, Machiavelli, akik immár újra a lingua vulgaris-t választották remekműveik megalkotására. A humanizmus Itálián kívül is elérkezik az Erazmus és Morus neveivel fémjelezhető legnagyobb teljesítményeihez, a

magas szintű reneszánsz irodalom azonban túlnyomórészt még továbbra is a latin maradt; ezen a nyelven írt az időszak legnagyobb Alpokon túli költője, Janus Secundus is.

A reformáció zászlóbontása és gyors előretörése jelzi a fejlődés harmadik szakaszának a kezdetét, amely a reneszánsz Európa-szerte való kivirágzásának, gazdagodásának, megerősödésének az időszaka. Ekkor válnak uralkodóvá mindenütt a nemzeti nyelvek pozíciói, s jönnek létre – időben egymást gyorsan követve – a francia, a spanyol, a horvát, a lengyel, a magyar, az angol reneszánsz irodalom legnagyobb alkotásai. Ekkor válik Európa-szerte modellé a klasszicizáló, arisztokratikus, a formai tökélyre törekvő költészet, de ugyanakkor ez az a korszak, amikor a reneszánsz műveltség – jórészt a reformáció jóvoltából – már eljut a társadalom valamennyi rétegéhez, s virágzásnak indulnak a reneszánsz irodalom népszerű formái, népi alkotásai, mint a népkönyvek, a *commedia dell'arte*, a madrigál-költészet, a kelet-európai históriás ének. A humanizmus eredeti tudós, latin iránya ekkor már nem annyira az emberiség és a társadalom eleven kérdéseire keres választ, hanem főként tudományos, filológiai teljesítményekkel büszkélkedik, nagyban elősegítve a reneszánsz kori természettudomány diadalait. Ez utóbbiak jórészt szintén a korszak e harmadik ízületébe tartoznak, így Copernicus, Paracelsus, Vesalius, Cardano eredményei.

A reneszánsz történetének utolsó, negyedik fázisa a válságnak, a manierizmusnak s vele egyidőben már az új korszak első jeleinek, a barokk előharcosainak az időszaka. Kezdeté mindenütt összefügg a gazdasági, társadalmi, politikai katasztrófákkal, a reneszánsz kultúra társadalmi bázisát alkotó erők megrendülésével. Itáliában már az 1520-as években megjelennek a válság és a manierizmus első jelei, kibontakozásuk azonban itt is csak a század második felére esik. Európa más országaiban az 1560-as évektől kezdve beszélhetünk a reneszánsz e kései fázisáról, de azokban az országokban, ahol a reneszánsz aranykora viszonylag későn bontakozott ki, mint Lengyelországban, Magyarországon, Angliában, még ennél is későbbi időponttól. E kései, válságos szakaszban válik teljessé a reneszánsz eredményeinek európai kiegyenlítődése. Ekkor nincs már vezető ország; a magas szintű reneszánsz műveltség már egész Európában otthonos, a legnagyobb gondolkodók, írók, művészek a legkülönbözőbb nemzetekből rekrutálódnak. Velük szemben azonban egyre erősebben törnek előre az új korszak emberei, a jezsuiták, az újszolasztika reprezentánsai, az első nagy barokk művészek, a mágikus, ezoterikus ballasztoktól megszabaduló modern természettudomány úttörői. 1600 körül, másutt a harmincéves háború kezdete táján a kései reneszánsz, a manierizmus végleg alulmaradt a barokkkal szemben. Csak a reneszánsz Európa peremén, Skandináviában és Kelet-Európában terjednek ki hullámverései még a XVII. század közepéig is.

A reneszánsz a maga legteljesebb kiterjedésében tehát mintegy háromszáz esztendő óta él fel: a XIV. század közepétől a XVII. század derekéig. Ez azonban csak a kronológiai eltolódások okozta torzító látszat, mert valójában a reneszánsz élete az egyes országokban nagyjából két évszázadra vagy még annyira se terjed ki. Biztos kronológiai határkereteket ezért nem lehet kijelölni, a gyakorlati cél azonban megköveteli az időbeli elhatárolást. Ki kell ezért választani az optimális évszámokat, vállalva, hogy a történelmi folyamat gazdagságát ezáltal bizonyos kényszerű keretekbe szorítjuk.

A VILÁGIRODALOM TÖRTÉNETE A GYARMATOK KIALAKULÁSÁTÓL A FRANCIA FORRADALOMIG

A reneszánsz után következő korszak határainak megvonása a XVII. század elején, illetve a XVIII. század végén az európai társadalom fejlődéséhez igazodik. Ugyanezek a korszakhatárok valamennyi keleti irodalom esetében esetlegesek, és ellentétbe jutnak azzal a periodizációval, amely ott merőben más társadalmi fejlődéshez, történelmi eseményekhez stb. kapcsolódik.

Az érintett időszak Európa legfejlettebb országaiban a feudalizmusból a kapitalizmusba való átmenet periódusa. Hollandia már a XVI. század végén megvívja polgári forradalmát, Angliában erre a XVII. század közepén kerül sor, Franciaországban pedig a XVIII. század a polgári forradalom előkészületeinek – és győzelmének – jegyében formálódik. Anglia az abszolút monarchiát – vagy inkább az erre irányuló kísérleteket – alkotmányos monarchiával cseréli föl, Franciaországban a forradalomig az abszolút monarchia marad érvényben, amelynek XVII. századi fénykorát a XVIII. században a hanyatlás korszaka váltja föl. Más országokban makacsul őrzi, vagy éppenséggel erősíti pozícióit a feudalizmus – a helyi és történelmi viszonyok kialakította államszervezeti formák közt. Ausztriában és Oroszországban erős központi abszolutizmus alakul ki, német területen regionális (kisfejedelmi) abszolutizmusról beszélhetünk, Lengyelországban feudális viszonyok uralkodnak királyi abszolutizmus nélkül. De ezekben az országokban is – csakúgy, mint Európa más elmaradott részein – több-kevesebb tért nyer a polgárság, főképpen pedig hatni kezdenek a polgári fejlődésnek az előrehaladottabb országokból beszivárgó eszméi – különösen a XVIII. század második felében.

A kereskedelmi, gazdasági, hatalmi küzdelemben egyes országok az élre kerülnek, mások elvesztik korábbi előnyös helyzetüket. Ebben az értelemben a korszak hanyatló országai közé tartozik Spanyolország és Itália, az életörök közé Franciaország és Anglia.

A kulturális fejlődés összefügg ugyan a hatalmi pozícióküzdelemmel, de nem mindenütt követi engedelmesen és azonnal annak változásait. A hanyatló Spanyolország még jelentős eredményeket mutat föl a XVII. század folyamán művészetben és irodalomban, Itália viszont már csak a művészetben. Németország széttagoaltsága mellett is számottevő irodalmi teljesítményeket ér el a barokk évszázadban, majd a felvilágosodás és a francia forradalom eszméitől megihletve irodalma és filozófiája európai befolyásra tesz szert.

Az oroszoknál Nagy Péter kezdeményezésére új, Európa felé tekintő orientáció alakul ki, jelentős eredmények születnek a tudományos és filozófiai gondolkodásban, nekilendül a nemzeti célokat követő, de a felvilágosodás európai áramlatával is lépést tartó irodalom, s noha nagy korszak a XVIII. században még nem alakul ki, fontos

előkészületek történnek a XIX. századi felvirágzáshoz. Kelet-Európa nemzetileg-társadalmilag elnyomott, elmaradott helyzetében is létrehoz egy-egy világirodalmi színvonalú művet vagy éppen életművet, amelynek hatása eljut a környező országokig, olykor távolabbra is (Zrínyi, Comenius). A fellendülést, az irodalmi élet modern megszerveződését itt is a felvilágosodás indítja el.

Az észak-európai népek közül a hollandoké a legkiemelkedőbb szerep, művészetük a XVII. században európai viszonylatban is az élre tör, a filozófiában pedig Spinozára hivatkozhatnak. Irodalmi eredményeik ehhez képest szerényebbek.

A korszak vezető irodalma egyre inkább a francia és az angol lesz. A franciáknál előbb a klasszikus dráma, majd a felvilágosodás eszméi és irodalmi megnyilvánulásai törnek át az országhatárokon, és indítanak el az egész földrészre kiterjedő folyamatokat. A XVIII. századtól kezdve az addig meglehetősen elszigetelt angol irodalom (és filozófia) európai hatást kezd kifejteni; ösztönzőleg hat, mindjárt a kezdeteknél, a francia felvilágosodásra is. S az angoloknál jelentkezik legimpozánsabban a XVIII. század középső évtizedeiben egy új műfaj, a polgári regény.

Az európai irodalom csereforgalma a XVIII. század folyamán minden addiginál szélesebb körűvé, intenzívebbé és gyorsabbá válik. A felvilágosodás mozgalmában igen fontos szerephez jut az egyházi tanoktól függetlenné lett polgári ideológia. A korszak végére kialakul a modern értelemben vett világirodalom, amelynek létrejöttét Goethe felismeri és kommentálja.

Ez a világirodalmi jelleg azonban csak a korszak legvégére, s még inkább a romantikával induló új korszakra jellemző. A XVII–XVIII. században, jóllehet kétségtelenül kimutatható bizonyos általános irányzatok, eszmék, stílusáramlatok nemzetközi elterjedése, pontosan az az egyidejűség hiányzik, amely a modern világirodalmi folyamatokat jellemzi. Az irodalmi barokk csaknem átfogja a teljes két évszázadot, s nagy időbeli eltolódásokat mutat Európa különböző részein; más tájakon viszont nem befolyásolja jelentősebb mértékben a nemzeti irodalom alakulását. A felvilágosodás terjedésében ugyancsak jelentős eltolódások mutatkoznak. Franciaországban teljes kifejtését éri el a század középső évtizedeiben, az Enciklopédia keletkezésének időszakában, Kelet-Európában viszont csak a század vége felé vagy annál is később – az új századba is áthajolva – jelentkezik. A felgyorsulás valójában a francia forradalommal, illetve a napóleoni háborúkkal kezdődik.

Ezért az adott időszakra nézve nem látszik célszerűnek az a fajta szinkron vizsgálati módszer, amely a kétszáz éves fejlődést egészen rövid időszakokra darabolja, s egy-egy kurta időszakon belül nyújt áttekintést Európa valamennyi országának irodalmi helyzetéről. Így – a különböző országok fejlődésében mutatkozó rendkívül nagy különbségek, időbeli eltolódások következtében – egészen össze nem tartozó jelenségek kerülnek egymás mellé.

A valódi összefüggéseknek kisebb sérelmével jár, ha a területi – zónák szerinti – megoszlásból indulunk ki, tudomásul véve, hogy egyes országok – irodalmuk fejlettségénél, kisugárzó erejénél fogva – önálló zónáknak tekintendők. Ez a megoszlás a XVII–XVIII. században nagyjából a következőképp alakul:

Franciaország (és Francia-Svájc)

Anglia (és az amerikai angol gyarmatok)

Dél-Európa (Itália, Spanyolország, Portugália, latin-amerikai gyarmatok)

Német nyelvterület (német fejedelemségek, Német-Svájc, osztrákok)

Észak-Európa (hollandok, dánok, norvégek, svédek, balti országok)

Kelet-Európa (országok, ukránok, közép-európai észak- és délszlávok, bolgárok, románok, magyarok)

Járhatna bizonyos előnyökkel, ha az európai népek irodalmi fejlődését a jelzett csoportosításban, két évszázad megszakítatlan folyamatosságában mutatnánk be. Így egyfelől plasztikusabban kiemelkednék az egyes országok, illetve zónák irodalomtörténeti folytonossága, másfelől nem okozna gondot az irodalmi irányzatoknak és stílusoknak egyik századból a másikba való átívelése.

A másik megoldás a zóna szerinti tagolás megtartásával cezúrát létesít a XVII–XVIII. század határán, az európai felvilágosodás irodalmi korszakának kezdeténél. Ily módon egységben szemlélhetjük a XVII. századot, és külön egységben a XVIII-at. Fokozott nyomatótkot adhatunk azoknak az összefüggéseknek, amelyek a XVII. században egyfelől a barokk, másfelől a klasszicizmus, illetve racionalizmus jegyében foglalhatók össze, s ismét azoknak, amelyeket a XVIII. századbeli felvilágosodás teremtett meg.

A XVII. század irodalmának bemutatása a barokkal kezdődik – vagyis azokkal a területekkel, amelyekben a barokk leginkább uralkodó helyzetben volt: Dél-Európával, Németországgal, Kelet-Európával. A XVIII. századi rész viszont a felvilágosodás szempontjából legfontosabb, az egész európai fejlődésre nézve mérvadó két irodalmat, a franciát és az angolt helyezi az élre.

A korszak elején és végén találkozunk bizonyos nehézségekkel. A barokk kezdetei, különösen Itáliában, még a XVI. századra nyúlnak vissza. A barokk eposz nagy európai mintaképe, Tasso *Megszabadított Jeruzsáleme* a század vége felé jelent meg. Másik probléma Cervantes, aki mint európai jelenség a reneszánsz végére kívánczoznék. Nemcsak mivel halálozási éve egybeesik a Shakespeare-ével, hanem mert főműve – bármennyire kiindulópontja is a modern regénynek – eszme- és irodalomtörténeti szempontból éppúgy a reneszánsz összegezése, mint Shakespeare drámái, s egyoldalúan a barokk címszó alá vonni éppúgy nem lehet, mint az angol drámaköltőt. Másfelől: Cervantes a spanyol irodalomban megnyit egy nagy korszakot, s helytelen lenne elszakítani olyan kortársaitól és utódaitól, mint a jellegzetesen barokk Góngora, Calderón vagy Lope de Vega.

A kétévszázados időszak zárópontját legalkalmasabban a francia forradalom, illetve a XVIII–XIX. század fordulója környékén lehet kijelölni. A romantika érdemi tárgyalásába itt még nem lehet belebocsátkozni, de nem feledkezhetünk meg azokról a romantika felé mutató előzményekről, amelyeket némelyek preromantika, mi inkább szentimentalizmus névvel illetünk. A problémát itt Goethe és Schiller munkássága okozza, amelyet a francia forradalom derékban vág ketté. Bizonyos megfontolás után helyesnek látszott a két nagy német író pályafutását teljes egészében a XVIII. századhoz kötni, noha – Goethe esetében – egészen a XIX. század 30-as éveig kell előrenyomulnunk. Ez azonban jobb megoldás annál, mintha kettévágnánk a goethei életművet.

Európának az Európán kívüli világgal való anyagi és szellemi érintkezései fokozott figyelmet érdemelnek. A gyarmatosítás kezdeti lendülete útikönyvek és egyéb beszámolók divatját szüli, ez viszont egyik lényeges ihletforrása lesz a XVIII. században fellendülő polgári regénynek; Defoe, Swift és Prévost egyaránt merítenek belőle. Kialakul egy jelképrendszer, amelyben a távoli ország vagy az onnan érkező – rendszerint naiv, romlatlan – utazó alkalmas ellentétként szolgál a fejlett európai országok erkölcsének

leleplező bemutatásához. (Montesquieu, Voltaire, Goldsmith stb.) Az ókor és a reneszánsz aranykor ábrándja éled újjá és leli meg az Európától távoleső népek viszonyaiban tárgyi igazolását. Ez a tendencia a rousseauizmusban éri el korszerű összegezését: a demokratikus törekvésekben és az európai civilizáció eredményeinek kérdésessé válásában.

A XVIII. század elején megjelenik az Ezeregyéjszaka francia fordítása, s a keleti mesevilág hamarosan megtermékenyíti az európai irodalmi fantáziát (Voltaire, Diderot). Goethe a perzsa Háfiz szerelmi és bölcséleti attitűdjeit emeli be a maga költészetébe. Ezek az átvételek, inspirációk azonban nem érintik a keleti irodalmak egykorú vagy közelkorú termékeit.

A XVII–XVIII. századi keleti irodalom áttekintéséhez semmiféle egységes nézőpont nem kínálkozik: nem tehetünk mást, mint hogy a keleti fejlődés szempontjából önkényesen megvont korszakhatárok között tárgyaljuk azokat az irodalmakat, amelyek ebben az időszakban valamelyes vagy éppen jelentős eredményeket mutatnak föl: a kínait, a japánt és a különféle nyelvű indiai népek megnyilvánulásait. El kell viszont tekintenünk azoknak az irodalmaknak a tárgyalásától, amelyek korábban igen fontosak voltak (például az arab és a perzsa), de amelyek a XVII–XVIII. században a stagnálás és visszaesés állapotába jutottak. Ezeknek az irodalmaknak hanyatló korszakáról majd az újabb fel lendülés időszakát tárgyaló (XIX–XX. századi) fejezetekben kell szót ejteni.

*

Az európai irodalom jelenségeinek és folyamatainak bemutatásakor mindenképpen szembe kell néznünk a barokk és a felvilágosodás problematikájával. Ezek rendkívüli jelentőségét illetően a megfelelő időszakokban nem lehet kétség. Másfelől: a barokk bizonyos zónákban és országokban erősen átnyúlik a XVIII. századba. Minden esetben külön döntendő el, mennyiben tárgyaljuk a XVIII. századi barokk jelenségeket a XVII. századi részben s mennyiben a felvilágosodás időkerében.

Bizonyos nehézség adódik abból a körülményből is, hogy a barokk – az irodalomban – nem bizonyul annyira átfogó kategóriának a XVII. századra, mint a felvilágosodás a XVIII-ra nézve. Ennek egyik oka valószínűleg abban keresendő, hogy a felvilágosodás eszmeáramlatot jelöl, amelyen belül különféle stílusok léteznek (klasszicizmus, rokokó, szentimentalizmus stb.), a barokk viszont nem képes a XVII. század valamennyi lényeges stílusirányát felölelni, valószínűleg azért nem, mert elsősorban maga is stílusirány, s ha vannak is érintkezései a XVII. századi klasszicizmussal, azonosítani mégsem lehet vele, nem is szólva olyan jelenségekről, amelyek sem a barokk, sem a klasszicizmus égisze alá nem vonhatók. Fokozza a nehézséget, hogy az a két irodalom, amelyet a barokk a legkevésbé képes magába zárni, pontosan a korszak két legnagyobb irodalma, az angol és a francia.

Ha viszont nem stílusiránynak fogjuk föl a barokkot, hanem figyelembe vesszük eredeti társadalmi hátterét is, még világosabbá válik, hogy a korszaknak csak egyik – noha igen fontos – tendenciáját fejezi ki, azt, amelyet refeudalizáció néven szoktak emlegetni, s amelynek legszembevetőbb ideológiai jelentkezését az ellenreformációban szemlélhetjük. Nyilvánvaló, hogy a korszaknak van egy ezzel ellentétes tendenciája is, amelynek társadalmi tartalmát végső soron a polgári törekvések szabják meg, s amelynek ideológiai jelentkezését nevezhetjük XVII. századi racionalizmusnak, legfőbb irodalmi stílusát pedig

XVII. századi klasszicizmusnak. Bizonyára nem véletlen, hogy a barokk irodalmi – tehát nem pusztán stílári, hanem egyúttal eszmei – hatása éppen abban a két országban a legcsekélyebb s a legrövidebb ideig tartó, amelyek az európai haladás élén járnak, s amelyekben a feudalizmussal szembenálló törekvések a legerősebbek: Angliában és Franciaországban.

Ezért, úgy vélem, korrekcióra szorul Klaniczay Tibor megállapítása: „Álláspontunk szerint a barokk egy, a reneszánszhoz hasonló történelmi és stílus kategória, mely az európai művelődés történetében a reneszánszt követő nagy korszak egész kultúrájának, művészetének és irodalmának legfőbb jellemzője.” (*A múlt nagy korszakai*, 286. l.) Sokkal pontosabbnak tetszik ez a megfogalmazás: „A polgári haladás élén járó országokban, Hollandiában, Angliában és Franciaországban rövid életű [ti. a barokk], s már a „barokk század” dereka táján átadja helyét a klasszicizmusnak; a feudalizmusban jobban megrekedő Spanyolországban, Itáliában és Németországban viszont szívósan fennmarad, és még a XVIII. század első felében is fontos tényező.” (Uo. 289. l.)

Nem, a barokk nem nevezhető olyan egyetemes „történelmi és stílus kategóriának”, mint a reneszánsz. Viszont kétségtelenül kifejezi a század egyik fontos tendenciáját, eszmeileg pontosan azt, amelyik a haladás ellenében hatott. Természetesen előfordult, hogy a stílus mintegy függetlenné vált az eszmei töltetől, és eltérő vagy egyenesen ellentétes eszmeiség szolgálatába szegődött. (Ez minden stílus esetében előfordul.) De az említett két országban még az ilyen „stílári” átvételek is korlátozottak. Éppen ezért, ha a XVII. század irodalmának címet – vagy alcímet – kívánunk adni, nem elég ennyit odaírunk „Barokk”, hozzá kell még egy szót fűznünk, amely a *másik* fő tendenciára utal. Ez a szó lehet „Klasszicizmus”, noha világosabb eligazítással szolgálna a „racionalizmus”. A klasszicizmusnak azonban megvan az az előnye, hogy elsősorban éppúgy stílus kategória, mint a barokk, hogy a franciák hosszú idő óta így nevezik XVII. századi irodalmuk nagy felvirágzását, hogy az angoloknál sem ahhoz nem férhet kétség, hogy Milont rendkívül szoros szálak fűzték a klasszikus s azon belül nem kis mértékben a görög antikvitáshoz, sem ahhoz, hogy Dryden egészen más jellegű költészete egyfajta klasszicizmust valósít meg. Azt pedig, hogy a XVII. századi francia klasszicizmust és a vele bizonyos mértékig – de csak bizonyos mértékig – párhuzamba állítható XVII. századi angol klasszicista törekvéseket mi különbözteti meg a XVIII. század felvilágosodott klasszicizmusától, természetesen meg kell világítanunk.

A „klasszicizmus” illetén használata ellen szól, hogy a terminus utánzást, másodlagosságot sugall. (Nemcsak az arisztotelészi „mimézis” értelmében, hanem abban is, hogy itt valami derivátumról, az ókori – vagy éppen a XVII. századi francia – irodalom utánérzéséről van szó.) Pedig nyilvánvaló mind a francia klasszicisták, mind Milton, de még Dryden önállósága, költészetük nemzeti jellegzetessége is.

Még egy pillanatra Milonnál maradva: nyilvánvaló, hogy a „klasszicizmus” címszóval sem tudjuk átfogni életművét teljes egészében, hiszen ez nem számol az angol irodalomnak a klasszicizmustól eltérő és Milton műveiben tovább élő hagyományával, a puritanizmus ideológiájával stb. Lépten-nyomon tapasztalni fogjuk, hogy a legnagyobb írói egyéniségek bújnak ki leginkább a mégoly gondosan körvonalazott kategóriák hálójából. Ami nem jelenti azt, hogy lemondhatunk azoknak a tényleges összefüggéseknek a feltárásáról, amelyek őket a nagy eszmei és stílusáramlatokhoz és persze koruk társadalmi-politikai mozgalmaihoz kötik.

Barokk és klasszicizmus meghatározásába itt nem kívánnék belebocsátkozni. A barokkra nézve amaz ismérvek mellett, amelyeket a külföldi szakirodalom Wölfflin óta felsorakoztatott, mérvadónak tartom Klaniczay Tibor és Bán Imre sokoldalú és megalapozott definícióit. Fontosnak vélem a barokk heroizmus fogalmát és összefüggését – helyenként azonosságát? – a klasszicista hőseszménnyel. A felvilágosodás szembefordul ezzel, Voltaire gúnyt űz még Jeanne d'Arcból is, a szentimentalizmus – és a polgári regény – pedig újfajta hőst vezet be, az arisztokratikus eszménnyel szemben a polgári ideált. Az átmenet már az Elveszett Paradicsomban megfigyelhető: Ádám és Éva nem valamely arisztokratikus heroizmussal tűnik ki, hanem a családi élet édenkerti idilljével, majd pedig, a bűnbeesés után, azzal a komoly – de nem kétségbeesett – elszántsággal, amellyel a munka és az életküzdelem útján elindul. Ők fejezik ki a miltoni eszményt s még „öntudatlanul” sem Sátán, akiben a romantikus szemlélet a lázadás hősiességét vélte feltalálni. Az arisztokrata hőseszménnyel való szembefordulás teszi – egyebek mellett – annyira aktuálissá Cervantest a XVIII. században.

Törekednünk kell a nómenklatúra minél pontosabb, egységesebb használatára. A „racionalizmus”-nak a XVII–XVIII. században legalább két jelentését kell megkülönböztetnünk. Az első a szűkebb, filozófiai értelmezés, s közvetlenül Descartes-hoz kapcsolódva mindenekelőtt ismeretelméleti racionalizmust jelent, és szemben áll az empirizmussal. A második, tágabb jelentés az empirizmust is magába foglalja, s valójában az ésszerűség, a polgári „common sense” fogalmához közeledik.

A filozófia és a tudomány korszakos eredményei már a XVII. századi irodalom jelenségeinek tárgyalásánál nagy mértékben figyelembe veendők. (Bacon, Galilei, Spinoza, Descartes, Newton, Hobbes és mások.) De a berögzött előítéletektől nem volt könnyű megszabadulni: a régi módszer és a régi eszmék minduntalan felbukkannak, nemegyszer az új filozófusok és tudósok elméjében is. Utólag világosan látni, hogyan született meg az új tudomány a XVII. században. A kortársak szemében ez egyáltalán nem volt ilyen világos. A kémia például csak akkor kezd elválni az alkímiától. Nem csoda, ha még olyan éles, racionalista elme sem képes megkülönböztetni a kettőt egymástól, mint a Swifté. (Sarlátánságnak tartotta a természettudományt, skolasztikus pedanteriának a kibontakozó klasszika-filológiát!)

A tudomány és a filozófia ihletése a felvilágosodás egész korszakára jellemző. Itt természetesen vissza kell nyúlni a XVII. századi indításokhoz, mindenekelőtt Locke empirizmusához. A XVIII. században nyomon követhetők az idealista racionalizmus, a deizmus, a materializmus jelentkezési formái filozófiában és irodalomban, illetve azokban a jellegzetes műfajokban, amelyekben irodalom és filozófia együtt jelentkezik (*conte philosophique*, *discours*, *esszé* stb.). A polgári forradalom és az ezt követő kompromisszum utáni Angliában a fejlődés az idealista, deista megoldások irányába tart, a forradalom felé fejlődő Franciaországban sokkal nagyobb jelentőségre emelkednek a materialista-ateista tanok. Elmaradottabb országokban a felvilágosodás eszméi általában a haladás irányában hatnak: az „ésszerűség”, a XVIII. századi racionalizmus azonban nem vezet szükségképpen forradalmi nézetekhez. Nemcsak Rousseau vagy Tom Paine, hanem Edmund Burke is a felvilágosodás eszmeköréből táplálkozik.

A felvilágosodással mindenekelőtt a klasszicizmus stílusfogalmát kapcsoljuk össze. Számos külföldi szerzővel egybehangzóan Szauder József méltán hangsúlyozza, hogy a XVIII. században a klasszicizmus több változata jelentkezik. Van egy iskolás „horatiusi”

hagyomány, amelynek gyökerei időben mélyebbre nyúlnak a felvilágosodásnál. Beszélhetünk a felvilágosodás klasszicizmusáról. S számolnunk kell egy későbbi változattal, amelynek Winckelmann „görögös” orientációja adott lökést. Tudjuk, a francia forradalom is klasszikus köntösben jelentkezett. S a napóleoni korszak létrehozta az empire klasszicizmusát, ezzel már át is hajolva a következő nagy világtörténelmi korszakba.

A felvilágosodás kori klasszicizmus mellett már a század korai szakaszától kezdve – s később egyre növekvő mértékben – jelentkezik a szentimentalizmus, amely maga is át van szöve racionalizmussal, s az érzelmek polgárjogát inkább az ésszerűség kiegészítéseképp és nem annak kiszorításával igyekszik kivívni. A szentimentalizmus a polgári erkölcsöt szegezi szembe az arisztokratikus heroizmussal, illetve a heroizmus kultuszát felváltó erkölcsnélküliséggel. Ennyiben kritikai és előremutató, de rendszerint védekezéssel, sőt megalkuvásra való hajlammal párosul. Világosan látni ezt már Marivaux-nál és Richardsonnál. Igaz, hogy az utóbbi a *Pamelában* rejlő kompromisszum után a *Clarissában* a két erkölcs összecsapásának tragikus feloldhatatlanságát ábrázolja.

A ráció mellett az újjáértelmezett „természet” kezd mérvadóvá válni: a fellendülő természetfestő líra filozófiai és érzelmi-egyéni attitűdök kifejezője.

Már a felvilágosodás idején – s különösen a szentimentalizmus áramában – tanúi vagyunk a modern patriotizmus születésének, amely végső soron a társadalmi fejlődés általános menetével függ össze: Európa vezető országai a nemzeti öntudat fejlett fokára jutnak, s az elmaradottabbak előtt ugyanez az öntudat elérendő cél formájában egyre világosabban jelentkezik. Ezt a fejlődést a francia forradalom és a napóleoni háborúk utáni korszak, illetve a romantika tetőzi be.

A felvilágosodás mozgalma egyszer s mindenkorra megrendíti a vallási ideológia egyeduralmát, mintegy eszmeileg támasztja alá és fejleszti tovább azt a világiasságot, amelyet már a reneszánsz legnagyobb alakjai elértek. (Boccaccio, Shakespeare vagy Cervantes művészetében a vallásos ideológiának már nem volt döntő szerepe.) Itt a barokk, a reformáció–ellenreformáció eszmei és fegyveres küzdelmei visszaesést eredményeztek, de a felvilágosodás – különösen annak francia változata – nagy lendülettel tört magának utat. Másfelől: a XVIII. századi materializmus minden impozáns eredménye mellett sem képes kiszorítani az idealizmust; a felvilágosodás egyik főárama Kant szubjektív idealizmusában, illetve az ész korlátainak hangsúlyozásában összegeződik.

A klasszicizmus egymást követő formaváltozatai közepette a korszak vége felé egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a klasszikus esztétika XVII–XVIII. századi értelmezésében nem tarthat igényt valódi egyetemességre. A szűkebb értelmezésű klasszicizmus tekintélyének megdöntésében nagy szerep jutott Shakespeare felfedezésének előbb az angoloknál, majd a németeknél és másutt.

Új jelentőséget kap a középkor, s már a romantika előtt megtaláljuk a „gótikus”-nak túlhajtott kultuszát. Felfedezik az irodalomnak a klasszicizmus kategóriáin kívül eső régi és népi forrásait. A korszak végén, Robert Burns életművében a népiesség behatol a műköltészet szférájába, s egyúttal belép a világirodalomba. Ugyanezt a tendenciát fejezik ki – közvetlenebb, gyorsabb világirodalmi hatással – Percy és Herder gyűjteményei, illetve az ezekhez kapcsolódó teóriák. Ez a kor hozza létre az ossziáni rekonstrukciót: a patriotizmus, a szentimentalizmus, a múltba vágyódás jellegzetes szintézisét, a romantika egyik lényeges kiindulópontját és ihletforrását.

A VILÁGIRODALOM TÖRTÉNETE A FRANCIA FORRADALOMTÓL A PÁRIZSI KOMMÜNIG

Bevezetés

1827-ben, a korszak közepe táján, Goethe használta elsőnek a *Weltliteratur* fogalmát; a klasszika csúcsáról mintegy érzékelhetővé vált számára a korszak „világirodalmi” természete. A világirodalom ebben az időben ugyanis mint élő, lüktető áramlás sajátos törvényszerűségben jelentkezett: egy történelmi és szellemi középpontból kiinduló és szétszóró, majd a középpontba visszatérő, egységesülő mozgásként.

1. Ez a történelmi középpont: a francia forradalmak, továbbá a nyugati civilizáció, a polgárosodás mint perspektíva is, mint dilemmák forrása is. A szellemi középpont: francia felvilágosodás, német klasszika és klasszikus filozófia, valamint a nyugat-európai romantika és realizmus. A történelmi középpontból kiáramló differenciálódás: nemzeti önteremtés, az *egyediség* (önálló nemzeti struktúra) keresése pl. a független államiságú, de elmaradt (Oroszország), egységes államiság nélküli (Észak-Amerika) vagy függő, illetve a függésből kiemelkedő (kelet-közép-európai, latin-amerikai) országokban. Szellemi differenciálódás: *nemzeti* kultúrák újjászületése-kiépítése a felvilágosodás és a romantika sokszor ellentmondó együttesében. Ezek az irodalmak – jelentős fáziskülönbségekkel – a nemzetiben válnak *szuverénnek*, és azáltal lépnek a világirodalomba, hogy magaslataik e szuverenitást a középponthoz kötik, a középpontban megnyilvánuló *közös emberihez*, e közös emberit szakadatlanul gazdagítva, kiegészítve az időben. – E folyamat történelmi és kulturális értelemben egyaránt rendkívül bonyolult, nemegyszer keresztezi egymást nemzeti és közös emberi, de a minősítés egyik alapja éppen ez: a legmagasabb pontokon a nemzeti és a közös emberi találkozik, és egymásban megvalósul. Az irodalmak növekvő elkülönülése csak látszatra mond ellent az egységesülésnek: éppen azok a nemzeti irodalmak lépnek ekkor a világirodalomba, amelyek a felvilágosodásban és a romantikában az európai gondolattól megérintve önálló szellemi erőként kapcsolódnak az európai gondolathoz.

2. A korszakot ilyenformán meghatározza a világirodalom sajátos terjeszkedése, új irodalmak, sőt zónák „bevonulása” a világirodalomba. De meghatározza egy negatívum is: irodalmak, zónák kihullása a világirodalomból, intervallum-helyzete két „világirodalmi-ság” között. Ilyen a távol-keleti, a belső-ázsiai, az indiai és az iszlám irodalmi zóna, voltaképp az egész keleti régió, amelyben az egyes kultúrák, illetve irodalmak pangása más és más időszakban kezdődik, de valamennyi nagyjából egyszerre, a 19. század végén vagy a 20. század elején tér vissza a világirodalomba. A XX. század elején e „visszatérés” előjátékait vizsgálhatjuk: a keleti és az európai irodalmak között elsősorban a fordítások révén kialakuló kapcsolatot, amely Európából kiindulva, a romantika korának *orientalizmusaként* bontakozik ki, a keleti irodalmakban pedig hozzájárul a későbbi műfaji, formai, eszmei felemelkedéshez.

3. A kor két alapvető áramlata a *romantika* és a *realizmus*. Ennek következtében: a) Egyes irodalmak, sőt zónák tárgyalása a romantika történelmi elkésettisége, illetve elnyúlása folytán már a romantikával befejeződik (észak-nyugat-európai, kaukázuson túli, latin-amerikai irodalmak stb.). — b) Annak ellenére, hogy a realizmus tendenciái a korszak végére szinte minden irodalomban feltűnnek, esetlegességük vagy a stílustorlódás, a romantika és a realizmus összefonódása miatt ezeket a jelenségeket jobbra nem tekinthetjük még történelmi értelemben szuverén irodalmi szituációknak; csak az időhatárainkon belül korszakos (vagy többé-kevésbé korszakos) erővel fellépő nemzeti „realizmusok” tárgyalhatók önállóan. — c) 1789 és 1871 között a legnagyobb nemzeti irodalmak kiemelését törvényteremtő szerepük, világirodalmi sugárzásuk teszi szükségessé, más irodalmak esetében viszont a zónakénti *együttes* vizsgálatot valamilyen átfogó rendező elv mint közös *realitás* (a kelet-európai irodalmaknál pl. a felvilágosodás és nemzeti újjászületés; latin-amerikaiaknál: a kontinentális öneszmélés); de a nemzetenkénti és a zónánkénti tárgyalást összeköti egy lényegében *általános alárendeltség*: az irányzatokon belüli elrendezés. A két fő irányzaton kívül tovább él a klasszicizmus és a felvilágosodás, kialakul a parnaszizmus a költészetben, valamint a fejlett polgári országokban a polgárság közvetlen apológiáját szolgáló irodalom (bulvárszínház, nagyvilági regény, giccs). A kor uralkodó filozófiai irányzata a német klasszikus filozófia, majd — a század második felében — a pozitivizmus, a szcientizmus. Létrejönnek a későbbiekben nagy hatású irracionalista életfilozófiák (Schopenhauer, Kierkegaard), valamint a polgári társadalmat bíráló, új társadalmat tétélező irányzatok: az utópista és kispolgári szocializmus, majd a munkásosztály tudományos világnézete, a marxizmus.

A romantika

A romantika a francia forradalom, a napóleoni háborúk és a Szentszövetség légkörében, a történelmi krízisre válaszként, a polgári fejlődés dilemmái között, először a német és az angol irodalomban formálódott domináns irányzattá. Kivirágása a 19. század első harmadában egyben a klasszicizmus költői-esztétikai detronizálása; előzménye: a felvilágosodás szellemi feszítettségében fellépő szentimentalizmus, Sturm und Drang, osszianizmus stb.

A romantika a felvilágosodáshoz képest általában paradox szellemi mozdulat: jobbra irracionális világértelmezéseivel a felvilágosodás és a forradalom tagadása, de szabadság- és egyéniségkultuszával a „kiterjesztése” is. A romantika a „tisztá” értelem válsága, korlátozottságának felismerése, kitörés a korlátlanság felé, amelynek két fő „színtere”: az *én* és a *természet*. Az énközpontúság, az érzelmi fűtöttség, a szubjektivizmus: a romantikus tudat legfontosabb vonása, a kor szellemi-művészi természetének emberi indítéka. — Az érzelmi fűtöttségből és az énközpontúságból fakad a műfajokat átható lírizmus, amely, felborítva a klasszikus szabályokat, az antikvitás óta hagyományos műfaji hierarchiát, új műfajokhoz vezet (*én-regény, verses regény, drámai költemény*), s létrehozza a modern lírai költeményt. A felfokozott életvágy következménye a kalandosság, a véletlenben rejlő változatosság keresése is; kialakul egyfelől az egzotikum iránti érdeklődés (ezen belül a *couleur locale* irodalma), másfelől — részben a történelemélmény hatására — a *romantikus historizmus*, és ezzel a történelmi regény és dráma mint reprezentatív műfaj.

A klasszicizmus általánosító tendenciáival szemben a romantika jellemzője az eretiség, a különös iránti érzék, amely pl. véletlen, groteszk jellemekhez vagy a jellemek heroizálásához vezet, s amellyel a nemzeti jelleg, a nemzeti különösség történelmi kereséséhez társulva, a polgári nemzetállamért folytatott küzdelemben is (olasz, kelet-közép-európai stb.) formáló szerepet játszott. Ide kapcsolódik a népköltészethez fordulás két alapvető jelentéssel: kifejezhet kiábrándultságot a civilizációból, de kifejezhet népi-nemzeti elkötelezettséget (olykor mindkettőt) és indulást a realizmus felé (pl. a kelet-európai irodalmakban).

Az értelem kríziséből sarjad a romantikus fantázia kiemelkedése, a plaszticitással szemben a festőiség, amely képdús, zenei formákban összpontosul (a romantika a költészet mellett a zenében és a festészetben produkálta a legjelentősebb értékeket). A romantikus képzelet és intuíció erejével a teljességvágy és -keresés nemegyszer – kivált a német romantikában – egy sajátos irracionális univerzalizmusig fokozódik.

Ezek, és az itt nem említett egyéb közös jegyek, természetesen eltérő jelentéssel bírnak irodalmanként, periódusonként, íróként, sőt általános történelmi értelemben: a romantika, a klasszicizmus és a realizmus közé ékelődve, önelvűsége mellett a realizmus előfeltételeként is jelentkezik, de átnyúlva a század második felére, számos irodalomban a realizmus korlátozásaként. – Ugyanakkor: a romantikával kezdődik a létegyensúly felbomlásának költői kifejezése és az a forrásban összpontosuló lírai lázadás, amely a tisztátalan tárgyi valóság fölé törekszik. E lázadás a század végén a szimbolizmusban, később pedig az expresszionizmusban és a szürrealizmusban a romantika különböző eredményeihez is kapcsolódva fokozódik, de jellegét voltaképp a századközép legfontosabb, a romantikától elszakadó költői törekvései szabják meg (Baudelaire, Swinburne, Whitman valamint a parnasszizmus mint irányzat).

A nyugat-európai romantika három hullámban terjedt-fejlődött. Az első hullám, amely a 18. század végétől (1908 – Németországban: Athenaeum; Angliában: Wordsworth és Coleridge: Lírai balladák) nagyjából az 1810-es évek közepéig tart, a filozófia (Fichte, Schelling) és az elméleti megalapozás kora, valamint az elvágakozás romantikája (a német „jénai romantika”, az angol „tavi iskola”, franciáknál Chateaubriand). – A második hullám a Szentszövetség, a történelmi restauráció elleni tiltakozás légkörében született (az angol lázadó nemzedék: Byron, Shelley; olasz romantika), megváltoztatva a romantika mozgásának irányát és a romantika szerepét. Míg az első hullám kibontakozásában a német romantika játszott elsődleges szerepet, most a lázadó romantika Angliából a kontinensre „vonul”, inspirálva a 20-as, 30-as évek romantikáját többek között Oroszországban és Kelet-Európában is, ahol a romantika nemcsak a nemzeti és individuális eszmélés „egybehangzó” kezdete, hanem, pl. Oroszországban, belépés is az egyetemes kultúrába (Puskin).

1830-ban (júliusi forradalom, a Szentszövetség megrendülése) kezdődik a francia romantika nagy korszaka az 1848-as forradalmak előjátékaként, nagyjából egyidőben a német és az angol romantika kimerülésével (harmadik hullám). Hatásában Byron mellé felzárkózik Hugo, Lamartine, George Sand, s kiemelkedő szerepe van az olasz romantika másodvirágzásában, a spanyol romantikus próza fejlődésében, egyáltalán: az elkésett, romantikájukkal olykor a 60-as, 70-es évekig elnyúló irodalmak (Dél-Amerika, Észak-Amerika) történetében, vagyis: a „világromantika” kibontakozásában. Ugyanakkor: az 1830-as évektől az angol és a francia irodalomban, majd némi eltolódással a német s

főként az orosz irodalomban már a realizmus formálódik. Mindenesetre azokban az irodalmakban, ahol a regény válik reprezentatív műfajjá, fő tendenciaként jobbra a romantika metamorfózisával találkozunk, a romantika átfejlődésével a realizmusba (Balzac, Stendhal, Dickens, Gogol).

A realizmus

Korszakunkban a realizmus, mint a romantikát felváltó (vagy mint pl. a francia irodalomban, azzal egy ideig párhuzamos) irányzat, még nem általános jelenség a világ-irodalomban. Ellenkezőleg: a realizmus koráról a irányzatot az 1830-as, 40-es években megeremtő, illetve az 1850-es, 60-as években megemelő néhány irodalomban, a franciában, az angolban és az oroszban beszélhetünk, a többi irodalmat legfeljebb a romantika és a realizmus összefonódása, a realizmus „készülődése” jellemzi. Ezekben az irodalmakban a realizmus a század vége felé vagy a 20. század elején válik irányzattá, összefüggésben a romantika elhúzódásával, ami a nemzeti önállósulás, a polgárosodás stb. elhúzódásából származik. A realizmus kibontakozását ugyanis Franciaországban főként a forradalmak és a polgárosodás paradoxonai, Angliában a klasszikus polgári fejlődés, Oroszországban a történelmi elmaradottság és a szerepkeresés egyre súlyosabb ellentmondásai „támogatták”. – A realizmus megváltoztatja a műfajok helyzetét: a költői műfajokkal szemben, amelyek a romantika „lelkét” jelentették, kialakul a prózai műfajok, a regény (társadalmi regény) hegemoniája. Ilyenformán korszakunkban a realizmus története elsősorban a regény története.

Terminológia és értelmezések. A realizmus terminus használata nem egyidejű az irányzat keletkezésével. Balzac a saját törekvéseit eklektikusnak nevezte (kép és eszmék szintézisének). A terminus az 50-es években bukkan fel először Chamfleury-nél, aki részben naturalizmust ért rajta, ellentétben az orosz „naturalis iskolával”, amely valójában realizmust hirdet. A kritikai realizmus jelölést Gorkij vezeti be a 19. századi realizmus és a szocialista realizmus megkülönböztetéseként. Az értelmezések közül külön kell beszélnünk Lukács realizmus-felfogásáról, mint világirodalomtörténeti koncepcióról.

Realizmus és romantika. A francia forradalom a romantika és a realizmus közös forrása. – A történelemelmény: a) csalódottság, amely a romantikához vezet, pl. csalódás abban, hogy lehetett forradalom, vagy abban, hogy elmúlt; csalódottság, amely a realizmushoz vezet, pl. csalódás abban, hogy az ész helyett a haszon lett „történelmi” erővé (Stendhal); b) a Napóleon-élmény, amely a romantikában főként az *én* korlátlanág-érzésének történelmi megfelelése, a realizmusban a karrier, a feltörekvés, az élet meghódításának dilemmáihoz kapcsolódik (Stendhal, Tolsztoj, Dosztojevszkij). – A prózaiság problémája és annak romantikus (a prózaiságtól elforduló) és realista (a prózaisággal szembenező) megoldása; a romantika átváltása a realizmusba: a romantikus hős kritikai belenövése az élet prózájába. – Az első nagy realisták a romantikából érkeznek (Balzac, Stendhal, Dickens, Gogol). Korszakunkban a „realizmusok” voltaképp mindvégig a romantika vonzásának és leküzdésének ellentétében formálódnak. Sokszor: mennél erősebb az íróban a romantikus nosztalgia, annál jobban törekszik a realizmus felé (Flaubert, Heine, Turgenyev).

A kor realizmusának sajátosságai. 1. A részletek hűsége. Esztétikai jelentősége: a) a hitelesség szuggesztíója, b) védekezés az érzelgősség ellen. — 2. A tipikus jellem értelmezése: a) a periódus elején a nyugati realizmusban: átlagos és tipikus ellentéte (Balzac, Stendhal); a periódus végén: az átlagos és a tipikus közeledése (Thackeray, Flaubert). b) Az orosz realizmus Turgenyevtől és Goncsarovtól Tolsztojig és Dosztojevszkijig fokozatosan növekszik, és a legvégső, feszített határig jut az ellentét az átlagos és a tipikus között (miközben Tolsztoj — jobbára mellékalakjaiban — közelíti, sőt egyesíti is a kettőt). c) Megjelennek a különös ember realista változatai, pl. a *különc*, aki epizód szereplőként, „félrevonulva” őrzi az emberi értékeket (Dickens). — 3. Tér és idő realizmusa: a) a milieurausz egyediségében (személyhez, életformához kötöttségében; b) a történelem mint folyamat felmutatásában (a jelen is történelemmé válik: Balzac), amely a fizikai és a lélektani idő folytonosságának és szimmetriájának (Tolsztoj), illetve aszimmetriájának (Flaubert) ábrázolásáig fokozódik; c) a totalitás illúziójában, vagyis annak a képzetnek a felkeltésében, hogy mű és világ (ti. mint térben-időben meghatározott és átfogó problémák halmaza) azonos. Ugyanakkor: minden író saját külön világot, saját totalitást teremt. — 4. Műfaji kérdések: az epika vezető szerepe mellett a realizmus a drámában (Büchner) és a lírában (Heine). — A fejlődésregény változásai; a 18. századi hős boldogsága és boldogulása egybeesik (pl. *Goethénél*), a 19. századié szétválik; a „fiatalember története” nyugaton és keleten (kétféle individuum: a „feltörekvő hős” és a „felesleges ember”). — A történelmi regény és válfajai; történelmi regény az egyén (Stendhal) és a közösség szemével (Tolsztoj). — A periódus végén: a Balzaci regényforma kihívása (Flaubert, Dosztojevszkij). — 5. A realizmus és a kultúra demokratizálódása: a polgári olvasóközönség kiszélesedik a nyugat-európai országokban. (A demokratizálódás paradoxona: a nyárspolgári ízlés kialakulása).

A VILÁGIRODALOM TÖRTÉNETE

A PÁRIZSI KOMMÜNTŐL AZ OKTÓBERI FORRADALOMIG

1. Bevezetés

A korszak általános jellemzése: a kapitalizmus teljesen kibontakozik és átvált az imperializmusba, a gyarmatbirodalmak kialakulnak és megszilárdulnak. Ez a körülbelül ötven év: „a fehér ember félszázada”. Ugyanakkor kiéleződnek a kapitalizmus belső ellentmondásai, megerősödik és felnövekszik a munkásosztály és a munkásmozgalom. A II. Internacionálé fénykora és hanyatlása után megalakul a III. Internacionálé: kezdő lépések a proletárhatalom létrehozására, elméletből gyakorlatra váltására.

A történelmi-társadalmi mozgás függvényében a tudományos gondolat jelentősen átalakul. A győzelmes liberalizmus nyomában győző pozitivizmus (A. Comte) a 70–80-as években átalakul empiriokriticizmussá; fellép Nietzsche és gondolati meghatározó szerepe lesz a századvégen. Nietzsche jelentősége különbözik a filozófiai és a művészi síkon, mellette nagy művészeti-irodalmi hatása van Spencernek és az evolucionizmus, Bergsonnak és az intuíció, Freudnak és a tudattalan tanának. Mindez együtt: óriási új területek feltárása az emberi lélekben, a tudomány és a művészet szférájának intenzívebb érintkezése. A tudományos igény kiterjesztése az irodalomra (naturalizmus) szinte párhuzamos a ráció háttérbe szorításával az érzés és a sejtelen mögött (szimbolizmus, impresszionizmus).

A korszak irodalmának általános jellemzőjéhez tartozik a klasszikus realizmus továbbélése, alkonya: a világ stabilitása válik kérdésessé. Az irodalom polarizálódik: elefántcsonttoronyba vonul vagy munka-(harci) eszköz lesz. A l’art pour l’art és az agitáció egymást kizárja, de ugyanakkor egymást feltételezi is.

Ebben az időben teljeseznek ki a nemzeti irodalmak. Általános a felvirágzás, művek, sőt remekművek tömege születik. Mégis egységes és egységben szemlélhető a folyamat. A világirodalom folyamata sosem volt még ennyire szembeötlő: az irodalmak között az érintkezés sűrűsödik, a világkapitalizmus által diktált azonos ritmus (az eltérések ellenére is) és a munkásmozgalom internacionalizmusa egyaránt elősegíti ezt. Ennek a világirodalmi mozgásnak „lekottázása” a feladat – még ha jelentős nemzeti eredmények kimaradnak is.

A vizsgált korszak: fél század. A korábbi korszakokkal ellentétben, itt a különböző (nemzetközi) áramlatok, irányzatok egymással párhuzamosan jelentkeznek, egymást áthatják, korábban fellépő és virágzó irányzatok később is hatnak egyes területeken. Ezért főképp az irányzatok élete és hanyatlása a vizsgálat tárgya, s a nagy korszakon belül szigorú kronológia nincs.

2. A realizmus és felbomlása

a) A realista és naturalista regény változata

A regény a korszak vezető műfaja: a „való világ” tükre, az írói önkifejezés közvetlen-közvetett talaja, az erősen megnövekedett olvasóközönség igénye.

A szilárd világkép, amely az 1870 előtti regény jellemzője volt, megcsuszamlík; valóságtükrözés és artisztikum kezd konfliktusba kerülni. Ennek társadalmi, világnézeti (filozófiai) és művészi okai vannak.

A fejlődés jellegzetességeit és fázisait az adott korban a legtisztábban a francia irodalom folyamata mutatja fel. A 48-as korforduló és a polgári illúzióvesztés művészi következményei itt kristályosodnak ki Flaubert reprezentatív életművében. Ezért a probléma bemutatásának vonatkozási pontja a francia epika története, elsősorban Flaubert életműve lehet. A „polgári eposz” diadala és hanyatlása (Balzac, Stendhal – Dickens, Thackeray, a Brontë-k, G. Eliot) után Flaubert – a „vízválasztó”.

Thomas Hardy – a kortárs: a determinizmus túlhangsúlyozásával naturalista fordulatot készít elő. A Rajnától keletre a regény a győztes polgári forradalom hiányában sok tekintetben Flaubert „előtti” állapotot mutat sok tekintetben Flaubert „utáni” eszközökkel dolgozó speciális regényfajta. Ide tartozik Gottfried Keller *Zöld Henrik*jének két változata: a német polgárság hangulatváltozása a 60-as és 70-es évek között fejeződik ki benne. Ide tartozik Th. Storm, C. F. Meyer, Fontane, Raabe: a formai tökéletességük és a német világ valósága között mintegy ellentmondás van.

A realista epika Flaubert „után”: – útban a naturalizmus felé: Maupassant, a Goncourt-fivérek, Daudet. A naturalista regény és változatai: Zola programja és a megvalósulás. A zolai naturalizmusnak általános európai hatása van, amely tovább él a XX. században. A naturalizmus a századfordulón mintegy összekapcsolódik a munkásmozgalom irodalmi megnyilvánulásaival. A naturalizmus paradoxona abszolút objektivitást igényel és szubjektivitást szül. (Huysmans, Bourget, Barres, H. Mann.) A realizmus defenzívába szorul és négy irányba: a történelem, a belső világ misztériuma, a kaland és a mítosz felé „menekül” (C. F. Meyer, A. France, Lewis Carroll, Alain-Fournier, J. Verne, R. Kipling).

b) A líra hangulattá válása

A romantikából lehiggadó lírai realizmus (Arany) átcsap a l'art pour l'art-ba (Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme, Tennyson). Forma és tartalom egysége megbomlik, kialakul a forma egyeduradalma: a dekorativitás. Példa a prerafaeliták köre, dekorativitásuk, esztétizmusok tetőződése Swinburne-nél. A lírai szimbolizmus, az átértékelés, de nem átértékelés társadalmi és emberi válságot tükrözi. A festői és plasztikai hatás ellen fordul, a nyelvzenét állítja központba. A muzikalitás a kifejezhetetlen kifejezése: ennek nyelvi-képi csúcsa a szimbólum. Elődök és megvalósítók: Verlaine, Rimbaud; követők és párhuzamosak: Stefan George, Bunyin, Blok, Eminescu és mások.

c) A naturalista és szimbolista dráma

Az előző korszak drámái hullámvölgye után hatalmas a felvirágzás: éppen a „megcsuszamlott” világ találja meg önmaga kifejezését a drámában. A korszak realista drámái

nyitánya, romantikus, naturalista és szimbolista felhangokkal: Henrik Ibsen. A naturalista dráma legnagyobb képviselője: G. Hauptmann. A szimbolista drámát Hofmannstahl, Maeterlinck, Yeats valószínűleg meg. Oscar Wilde drámaírása az esztétizmus paradoxona. A naturalizmustól az expresszionizmus felé vezetnek Strindberg, Wedekind drámai művei.

3. Az irodalom társadalmi szerepvállalása

Az író, a művész sajátos helye a kapitalista társadalomban: szent és bohóc. Sorsa a kiemeltség és súlytalanság – elidegenedés és prófétaság. A romantika után az író a társadalom konzultáns doktora, diagnosztája. A szimbolizmusban a vizionárius hol a társadalom felé fordul, hol hátat fordít neki. A szimbolizmus utáni periódusban (a századforduló körül, s különösen a világháború előtt és alatt) az író s az irodalom közvetlen politikai-társadalmi aktivitásra tör. Izolációjából a nagy társadalmi mozgások felé keresi az utat; célja: szolgálat és vezetés.

a) A líra mint embermegváltó

A századelő három nagy lírai (és nem csak lírai) mozgalma: a futurizmus, az expresszionizmus, a szürrealizmus. Keletkezésük egy-egy csoporthoz kötött, és onnan vezet tovább. Területi különbségeik: a futuristák olasz és orosz mozgalma világnézeti és élesen különbözik; az expresszionizmus német nyelveterről indul ki; a szürrealizmus francia eredetű. Karakterizálásuk: az olasz futuristák a technika, a háború, a „veszélyes élet” apostolai, vezérek Marinetti; az orosz futuristák (akik között ott találjuk az ifjú Majakovszkijt is) a polgári rend ellen láznak és a forradalom felé tartanak; az expresszionisták az absztrakt művészi „lényeg” kifejezésére töreksenek, de „aktivista” szárnyuk a társadalom megújítását veszi programjába; a szürrealizmus a lélek tudattalan rétegét engedi felszínre (A Breton „automatikus” írásmódja). E mozgalmak érintkeznek és kapcsolódnak egymáshoz, az első világháború alatt még élénk nemzetközi kölcsönhatásukról beszélhetünk, azután elválnak az utak.

Legfontosabb lírikusok a századelőn:

Rilke: a látszólagos menekülő, félelmébe zárkozó. Pedig magányos félelméből művészi munkájával tör ki, és az egyéni megváltást keresi.

Péguy: a társadalmi missziót és a társadalmi misztikát vállaló. Visszakapcsol a tradícióhoz, így újítja meg a költői nyelvet.

A spanyol 98-as nemzedék és lírai hozama: a spanyol líra megújítása a hagyományból és a népköltészetből.

Ady: a szimbolizmustól az expresszionista líra felé tart az egyéni és társadalmi sors pörölycsapásai alatt.

Trakl: az expresszionizmus legnagyobb költője. Morgenstern: az abszurd első megszólaltatója. Yeats: misztika és nemzeti hivatás poétája.

Apollinaire: minden tendenciát összefoglal. Egyéni pályája a szimbolizmustól Villon ihletésén át a szürrealizmusig vezet.

b) A regény mint társadalomformáló

J. Valles regényírói módszere a naturalizmus és a romantika ötvözete. Kiáll a munkásosztály mellé. Új világot tár fel régi eszközökkel.

A. France két fő tulajdonsága a szkepszis és militánság. A különböző stílusértékek ismerete és felhasználása, valamint erős korhoz kötöttség jellemzi.

A feltörekvő osztály optimizmusa: H. G. Wells. Az egyéni helytállás társadalmi értéke: Joseph Conrad. John Galsworthy: a nagypolgárság nosztalgikus kritikája.

Heinrich Mann: a nyárspolgári-kispolgári magatartás problémavilága.

Az amerikai regény leszámolása provinciális kezdeteivel. Crane és Norris: bekapcsolódás az európai naturalizmus áramlatába, amerikai tulajdon. Megjelenésük az amerikai társadalom felnövekedésének jele.

Mark Twain: az amerikai regény igazi atyja. Minden lehető téma és hang forrása: a hiteles, polgárháború utáni Amerika. Huck és Tom regényeinek szimbolikus jelentősége van. Jack London: az amerikai kaland, az egyéni helytállás, a primitív viszonyok kritikája és idealizálása.

Upton Sinclair: az irodalmivá emelt újságírás. Naturalista módszerek, erős szocialista tendencia.

A naturalista alaphangú, társadalmi horderejű és célzatú regény mindenütt tért hódít. (Reymont, Prus, Zeromski – S. Lagerlöf – H. Pontoppidan – A. Kivi – I. Vazov stb.)

Gorkij: a vonulat csúcsa. Tradíció és újítás. Szocialista szenvedély és humanizmus.

c) A színpad mint szószék

A polgári drámától a szocialista drámáig. A drámai összefoglalás realista típusai.

G. B. Shaw: az ibseni dramaturgiát az intellektuális satíra jegyében építi és alakítja tovább.

A. P. Csehov: az impresszionizmus és a szimbolizmus elemeivel gazdagodó kritikai realizmus összefoglaló drámamodelljét hozza létre. Együttérzés és bírálat, líra és ironia, tragikum és komikum művészi egységben.

Gorkij: a csehovi atmoszféra drámaelemeit áthangszereli a társadalmi problémákat élesebben magyarázó, az osztályok harcát mind energikusabban bemutató új, szocialista drámára.

4. Az idő feloldása, az akció elutasítása a regényben

Kitekintés a következő korszak sajátos tendenciái felé:

Henry James: aprólékosan kidolgozott, hűvös és bonyolult stílus. A társadalmi problémák helyett a morális és pszichológiai problémák lombikban való elemzése.

Marcel Proust: egy elmúló világ krónikája. Zenei szerkesztés, nyelvi varázs. Indirekt, de erős társadalmi tendencia: az arisztokrácia és a nagypolgárság haláltánc. A hagyományos regény linearitása helyett: az emlékezés és az asszociáció rendje.

5. A gyarmatbirodalmak kiterjedése, megszilárdulása, és ennek következménye a Közel- és Távol-Keleten

Átmenet a tradicionális irodalomból a modern irodalom vérkeringésébe való bekapcsolódás felé.

a) *Közel- és Közép-Kelet*

Az arab világ nemzeti újjászületésének kezdetei, a nyugati típusú kulturális intézmények lassú térhódítása. Kialakul a modern arab irodalmi nyelv. Az újjászülető arab irodalom kezdő lépései: fordítások és adaptációk. A líra klasszikus formáiba lassanként új tartalom hatol be. Jelentős az idegen (angol) nyelven író költői iskola.

A török irodalmi megújulás hasonló vonalon indul, igazi lendületet az ifjútörök mozgalom uszályában kap.

b) *Dél- és Délkelet-Ázsia*

Az új irodalom és művészet bölcsője Bengália. Nyomában a századvégre több indiai nyelv modern nemzeti irodalma is megszületik, alapvetően angol példák nyomán. Fontos Rabindranath Tagore jelentősége és hatása.

c) *Távol-Kelet*

Kína központi jelentőségű, továbbra is a leghomogénebb irodalmi-kulturális zóna. Őrzi hagyományos irodalmát, de előkészül a megújulásra.

Japánban a Meidzsi időszak a megújulás kezdete. A nyugati irodalmi művek fordításainak jelentősége: modell a tradícióval való szakításra. A romantika azonnali átváltása naturalizmusba: naturalizmus és szubjektivizmus összeolvadása. Akutagava Rjunoszuki a „neorealizmus” vezéralakja.

Japánhoz képest Kína egészében még érintetlen a nyugati szellemi hatásoktól: a konfucianizmus tovább uralkodik. A regény és a dráma irodalom alatti helyzetben marad.

A politikai reform-mozgalommal egyidőben azonban szaporodnak a fordítások. A regény: hagyományos formájában új tartalmak jelentkeznek. Küzdelem indul az „új vers”-ért.

Az „új kultúra” mozgalma a XX. század második évtizedében alakul ki, de céljai és eredményei csak a következő korszakban érnek be.

A VILÁGIRODALOM TÖRTÉNETE AZ OKTÓBERI FORRADALOMTÓL NAPJAINKIG

1917-től bontakozik ki az a folyamat, amelyben már a szónak abban az értelmében beszélhetünk világirodalomról, hogy az ázsiai, afrikai és latin-amerikai irodalmak egyaránt részt vesznek az irodalmi fejlődésben és valóságos kölcsönhatás alakul ki ezek és az európai s észak-amerikai irodalmak között. A kölcsönhatás különbözik kulturális zónák szerint. Az európai és az észak-amerikai irodalmak széles körűen hatnak az ázsiai és latin-amerikai irodalmakra, míg ez utóbbiak nem egyformán és nem egy időben válnak ismertté Európában és az Amerikai Egyesült Államokban. A latin-amerikai és az ázsiai irodalmak már a két világháború között egyre inkább integráns részévé válnak a világirodalomnak, az afrikai irodalmak később, 1945 és még inkább a gyarmatbirodalmak szétesése után kapcsolódnak be a nemzetközi cserébe. Persze a hatások iránya még a latin-amerikai és az ázsiai irodalmaknál is meglehetősen egyoldalú, az afrikai irodalmak pedig elsősorban az angol vagy a francia irodalom befolyása alatt fejlődnek, ami nem jelent imitációt, hiszen ezekben az irodalmakban kezdettől fogva egymás mellett tűnnek fel autochton, főleg folklór-elemek és az európai nagy irodalmak bizonyos jelenségei. Miután azonban még csak a kialakulás stádiumában vannak, indokolt a Fekete Afrika irodalmait külön kezelni, és nem besorolni egy-egy irodalmi áramlat alá. A latin-amerikai és ázsiai irodalmaknál ebben a korban már ilyen probléma nem vetődik fel.

A világirodalom kialakulása szempontjából nem szabad szem elől téveszteni, hogy a kelet-európai irodalmak is csak az utóbbi időkben és csak kis mértékben váltak ismertté Nyugat-Európában és a világ más részein. Ez arra hívja fel a figyelmünket, hogy a világirodalom abban az értelemben még mindig nem alakult ki, hogy minden nemzeti irodalom nagy értékét mindenütt egyformán ismerik, s nem kétséges, hogy az Európa-centrikusság még ma is érvényesül a művelt közönség irodalmi tájékozottságában is.

Természetesen a világirodalmi jelentőséget nem egyedül az ismertség fokával kell mérni, sőt ennek az összefoglalónak épp az a feladata, hogy az értékeket emelje ki függetlenül attól, hogy milyen késéssel kerülnek be a világirodalom áramába. Szándékunk ezért az, hogy nemcsak a már nemzetközileg elismert, hanem egy-egy ma még periférián levő zóna vagy nemzet irodalmának nagy műveit is bemutassuk mintegy jelezve a fejlődés perspektíváit. Arra azonban nem vállalkozunk, hogy a nemzeti irodalom kisebb értékeit is felsoroljuk, hiszen ebben az esetben menthetetlenül lexikonszerű lenne az összefoglalás. Összefoglalóan: a korszak bemutatásának egyik legfőbb vezérelve az, hogy a világirodalom kialakulásának folyamatát kísérelje nyomon, megmutatva annak határait és akadályait.

2) *A periodizációnál* tartjuk magunkat a nagy történelmi váltásokhoz, tehát 1917 után az 1945-ös korszakhatárt választjuk. Az Októberi Szocialista Forradalom mély

hatást gyakorolt nemcsak a szovjet irodalomra vagy a kapitalista országokban a munkás-mozgalommal szoros kapcsolatot tartó irodalmi irányzatokra, hanem a polgári irodalmakra is. 1945 után a szocialista világrendszer kialakulása erőteljesen befolyásolta az irodalmi fejlődést, és tovább feszítette azt a polarizálódást, amely az előző időszakban elindult, és pedig nemcsak Európában, hanem a világ minden részén. Ennek a folyamatnak következménye a gyarmatok felszámolása és az úgynevezett harmadik világ kialakulása is, ami különösen Ázsiában és Afrikában hozott újat az irodalomban.

Mindez nem jelenti azt, hogy nem kellene tekintetbe venni a belső irodalmi fejlődés tényezőit, ezeket azonban nem lehet elszakítani a társadalmi-politikai változásoktól. Igaz, hogy ennek a belső fejlődésnek bizonyos jelenségei átnyúlnak a jelzett korszakhatárokon, de ezek mégiscsak másodlagosak az irodalom irányzatait alapvetően meghatározó tartalmi jegyekhez képest.

Tekintetbe kell venni a periodizációnál azt is, hogy a tudomány és a technika fejlődése felgyorsult és a második világháború után valóságos tudományos-technikai forradalom bontakozott ki, amely megváltoztatta az emberek szemléletét és életmódját és gazdagította az irodalom rendelkezésére álló kommunikációs eszközöket. A film, a rádió, a televízió elterjedésével új irodalmi műfajok jöttek létre, amelyek széles rétegekhez szólnak, s amelyek nemcsak a „tömegirodalomra”, hanem a „nagy irodalomra” is hatnak.

3) A politikai-ideológiai polarizálódás következményeképpen az irodalomban 1917 után eszmei szempontból forradalmi, polgári irányzatokat különböztethetünk meg. Meggyőződésünk, hogy ebben a korban más kategorizálást alkalmazni nem lehet, miután nem alakultak ki olyan közös művészeti törekvések, amelyeket korstílusoknak lehet tartani. Ez a felosztás egyébként nem egyszerűen a külső politikai-ideológiai tényezőket veszi tekintetbe, hanem a tartalom primátusából indul ki, és az irodalom eszmei irányultságát tekinti alapnak. Formai kiindulópontot egyszerűen lehetetlen osztályozási szempontként választani. Nyilvánvaló, hogy polgári vagy forradalmi művek jelentkezhetnek realista vagy avantgarde külső formákban, nem az utóbbiak határozzák meg hovatartozásukat. Semmi sem indokolja tehát, hogy a formai tradicionalizmust és avantgarde-ot állítsuk szembe egymással mint az irodalmi fejlődés alapvető kategóriáit. A hagyományt és újítást mint belső irodalmi tényezőket természetesen tekintetbe kell venni az említett kategóriákban, hiszen kétségtelenül színezik az egyes áramlatokat a nagy irányzatokon belül – különösen a polgári irodalmakban. A forradalmi irodalmon belül hagyományos és formabontó irányzatot nem különböztethetünk meg, mert a szocialista realizmus lehetővé teszi a hagyományos és az avantgarde forma túlhaladását és egy új tartalom és forma közötti egység megteremtését. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a szocialista irodalmon belül ne lehessenek különböző stílusirányzatok.

Felfogásunkból következik az is, hogy a formabontást nem feltétlenül azonosítjuk a polgári dekadenciával, hiszen annak kifejezésére alkalmas lehet a legtradicionálisabb forma is. A polgári irodalmon belül tulajdonképpen három irányzatot különböztethetünk meg: a dekadenciát, a polgári humanizmust és a harmadik utas áramlatokat. A dekadencia a válságot fejezi ki, de kétféleképpen reagálhat rá: vagy úgy, hogy elvonul a világból, hátat fordít a valóságnak, a miszticizmusba menekül, vagy úgy, hogy a faji ideológiában, az erőnek hirdetésében, a fasizmusban keres kiutat. A polgári irodalom egy részének, különösen a két világháború között, még van humanista mondanivalója, s a fasizmus előretörésekor közel kerül a forradalmi irodalomhoz. A második világháború után a

polgári irodalom nagyobbik része a harmadik utas irányzatokhoz csatlakozik, amelyek nem akarnak választani a kapitalizmus és a létező szocializmus között. Ezek is humanizmust hirdetnek, de absztrakt és individualista s a cselekvés szempontjából utópista jellegű vagy a tragikus életérzést és a rezignációt sugalló humanizmust. Ezt a három eszmei irányzatot alapul kell venni a jelenségek sajátosításánál és elemzésénél. Külön kategóriát képeznek a kelet-európai, ázsiai és latin-amerikai irodalmakban a paraszti tárgyú vagy a paraszti életből inspirálódó realista művek a két világháború között. Ez a kategória legtöbbször átmenetet képvisel a polgári és a forradalmi irodalom között. Az elmondottakból következik, hogy nem fogadjuk el azt a felfogást, amely szerint a XX. században kizárólag a modernizmus és a realizmus harcáról van szó, sok átmeneti jelenséget találunk, s ezt a tagoltságot érzékeltetnünk kell, nem tagadva a *dekadencia* és a *reális humanizmus* szembenállását.

Ilyen módon tulajdonképpen az irányzatok fejlődését három síkon követjük nyomon, amelyek különböző pontokon metszik egymást. Az első az osztálykategória síkja, a második az ideológiájé és a harmadik a formáé (amely magába foglalja a különböző belső és külső formai jelentkezéseket a műfajoktól a nyelvezetig). E három sík metszetének leírása jelenti tulajdonképpen az igazi nehézséget, s ezért sok helyütt nem tudjuk alkalmazni a hármas bontást. Az írók és művek jellemzésénél kerülhet csak sor mindhárom értékelési szempont érvényesítésére.

4) Az irányzatokon belül *zónákat* különböztetünk meg, amennyire csak lehet, következetesen. A XX. századi világirodalom egyik jellegzetessége azonban az, hogy az irányzatok a zónákon átnyúlnak, mégis a sajátosságok kiemelése érdekében, amelyek egy-egy zóna általános társadalmi, kulturális fejlődésével függnek össze, ezt az osztályozási szempontot minden irányzatnál igyekeztünk tekintetbe venni. A zónákon belül megkülönböztetjük a nemzeti irodalmak megfelelő irányzatait is.

Külön gondot okoz a *nemzeti irodalmak* belső folyamatainak bemutatása, tekintettel arra, hogy az irányzatok szerinti tagolódás nem teszi lehetővé egy-egy nemzeti irodalom fejlődésének felvázolását. Itt azonban nem pusztán a kategorizálásból származó nehézségről van szó, hanem egy olyan megfontolásról is, amely összefüggésben áll a lenini két kultúra elvével. Véleményünk szerint közelebb állnak egymáshoz azok az irányzatok, amelyek ugyanazt az eszmeiséget fejezik ki különböző nyelveken, mint az egy nemzeti kultúrán belül jelentkező különböző eszmeiségű áramlatok. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az egy nemzeti irodalmon belüli eltérő irányzatok ne hatnának egymásra, s ezt érzékeltetni is akarjuk azzal, hogy az irányzatokon belül megtartjuk a zónák és a nemzetek szerinti tagolódást és utalunk az azokon belüli összefüggésekre.

5) Az irányzatok, zónák, nemzetek szerinti kategorizálás mellett alapvetőnek tartjuk a *műfaji* kritériumok tekintetbevételét. Megőrizzük a hagyományos műfajokat annak ellenére, hogy a határok bizonyos esetekben elmosódnak, s hogy emiatt némelyek kétségbe is vonják létezésüket. A hagyományos műfajok mellett törekszünk arra, hogy a XX. század új műfajait is vizsgáljuk, így különösen a rádió- és TV-játékokat. Az irodalom körét szélesen értelmezzük, és beleértjük a filozófiai, tudományos jellegű írásokat is, a riportról vagy szociográfiáról, a tudományos fantasztikus regényről, a kalandregényről, a képregényről, az irodalmi tanulmányokról, esszékről nem is beszélve. Ilyen esetekben nem az a célunk, hogy részletesen elemezzünk egyes műveket, hanem inkább az, hogy felhívjuk a figyelmet bizonyos műfajok vagy műnemek jelentkezésére. Korunk irodalmi műveltsége

sokkal összetettebb, mint az előző időszakoké, s az irodalom funkciója is új elemekkel gazdagodott. A katarzist kiváltó szépirodalmi művek mellett nem jelentéktelen azok száma, amelyek a művelődést, ismeretszerzést vagy a szórakozást szolgálják. Ezeket is be kell mutatnunk – legalább jelzésszerűen.

6) A kötetben előtérbe állítjuk a kiemelkedő *írók* portréit, amelyek elsősorban a nagy *művek* elemzésével foglalkoznak, vagy ahol portrét nem lehet adni (esetleg már az előző kötetben ezt megtették), ott csak az irányzatra jellemző értékes művet elemezzük. Törekedni kell arra, hogy inkább kevesebb író és művet mutassunk be, de alaposabban. A líránál általános értékeléssel kell beérnünk, de bizonyos sajátosságok bemutatására versek idézhetők. Mindez nem jelenti azt, hogy felsorolásszerűen ne említsünk meg más írókat és műveket. A bibliográfia módot ad az utalásokra, s miután a XX. századi világirodalom lexikonszerű feldolgozása megtörtént, meg kell elégednünk a hivatkozásokkal.

7) A világirodalom kérdését nemcsak az író és a mű szempontjából kell vizsgálnunk, hanem a *befogadó* oldaláról is. Szükségesnek látszik tehát olyan részek beiktatása, amelyek az irodalom közönségéről szólnak (erre a bevezetésekben is sor kerülhet). Ezekben általánosságban kell vizsgálni a közönség irányultságát, ízlésállapotát, annak differenciáltságát és nem utolsósorban azokat a kommunikációs eszközöket és művelődés-politikai tendenciákat és módszereket, amelyekkel az irodalom a különböző társadalmi rendszerű országokban eljut hozzá.

Az általános társadalmi, politikai, ideológiai, kulturális háttér megrajzolására és a tudományos-technikai forradalom következményeinek a bemutatására két alkalommal kerül sor, a két korszakhatárnál 1917-tel és 1945-tel kapcsolódva. A munka végén rövid kitekintést tartunk szükségesnek, amely a mai irodalom fő tendenciáival foglalkozik.

A VILÁGIRODALOM TÖRTÉNETÉNEK KRONOLÓGIAI REPERTÓRIUMA

A kronológiai repertórium a világirodalom történetének legfontosabb adatait tartalmazza a legrégibb időktől napjainkig. Mivel minden történelmi megismerés feltétele a tények ismerete, a repertórium akkor felel meg céljának, ha helyesen válogat a tények között és ha nemcsak felsorakoztatja, hanem a maga módján értelmezni is törekszik azokat. A repertórium kiegészíti a világirodalom történeti folyamatának szöveges leírását azáltal, hogy a szöveges leírásban szükségszerűen szétszóródó és a bemutatásban egymástól távol kerülő adatokat időben elrendezve helyezi egymás mellé és egymás után, képet rajzolva a világirodalom történetének minden egyes „pillanatáról” – azaz évről – szemléletessé teszi a tények tulajdonképpeni történelmi elhelyezkedését. Önálló és a szöveges leírástól független funkciója az, hogy rávilágít a történelmi egyidejűségekre és egymásra következésre, és ha a tényeket és adatokat művelődéstörténeti kontextusukban helyezi el, az időbeli összefüggésekre, sőt esetleg a belső összefüggésekre is. A repertórium a világirodalom történetének tehát mintegy összefoglalása és egyben kulcsa, anyagának adatszerű bemutatása a tények beszéltetése útján. Használható segédeszköznek készül az irodalomtörténet az egyetemes vagy a nemzeti irodalomtörténet kutatója számára, mivel olyan tényekre hívja fel a figyelmét, amelyek különben esetleg kívül esnének látókörén, de tájékozódásra alkalmas vezérfonalat is kíván adni minden érdeklődő kezébe.

A világirodalom történeti bemutatásának problémái a repertóriumban speciális módon jelentkeznek.

1. A nagy világirodalmi régiók – Kelet és Nyugat – közötti egyensúly szükségessége itt éppúgy jelentkezik, mint a világirodalom történetének leírásában. Az adatok felsorakoztatása folyamán azonban területi eltolódás áll be a keleti régió javára. Nemcsak azért, mert az irodalom történetének első másfélezer évében csak keleti anyag szerepel, hanem mert később is, még a nyugati irodalmak vezető helyre kerülésének idején is, tehát a világtörténelmi újkorban is a keleti régióban felbukkanó és esetleg kisebb jelentőségű mű éppúgy egy-egy adatként szerepel, mint Dante *Commediája* vagy Boccaccio *Decameronja*, amelyről a szöveges leírásban – természetesen – sokkal több szó esik. Van ezenfelül szerkezeti oka is a keleti irodalmak előtérbe kerülésének. Ha az évenként csoportosított adatok felsorolásában – mert az adatok csoportosítására Paul Van Tieghem „*Annales*” módszere látszik a legalkalmasabbnak – valamilyen állandó rendet kívánunk követni, a történelmi sorrend látszik a legalkalmasabbnak, azaz a felsorolásban mindig azok az irodalmak, illetve azoknak tényei szerepelnének előbb, amelyek korábban léptek be a világirodalomba és még éltek a felsorolás évében, vagy mindmáig élnek. Ez a rendszer, amely a legtöbb hasonló munkában alkalmazott mechanisztikus ábécérendnél minden-

képpen instruktívabb, ugyancsak a keleti irodalmaknak kedvez, feltéve, hogy még mindig ugyanazon a nyelven jelentkeznek, amelyet az ókorban használtak, és történetükben megvan a folytonosság.

A repertórium adatok irodalmi régiók szerint különválasztott bemutatásának nem lenne értelme, hiszen az egyidejűség és az egymásra következők egységes felsorolásban a legszemléletesebb; még kevésbé lenne indokolt a régióknál kisebb egységek, az irodalmi zónák szempontjának érvényesítése.

2. Ugyanígy felesleges a repertórium korszakolása: ennek ellentmondana az évenként csoportosított anyag. A világtörténelmi korszakok, noha egy-egy nagy esemény évhez köthető dátummal határolja el őket egymástól, valójában nem jelentenek választóvonalat a történelmi fejlődésben, pusztán valamely átmeneti folyamat szimbolikus sűrűsödési pontjának foghatók fel. A repertórium folytonos és folyamatos anyagbemutatásában nincs rájuk szükség. Az anyagnak az eszmei, művelődési vagy művészeti irányzatok, áramlatok szintén ellentmondanak. Ezek ugyanis nemcsak párhuzamosak lehetnek egymással, hanem időben át-átfedik egymást: az egyik már érvényesülni kezd a másik dominanciája idején, és nem hal el ugyanakkor, amikor megkezdődik a másiknak a domináns szerepe. Ha a repertóriumban érvényesíteni akarnók az irányzatok és áramlatok elvét (ahogy pl. Herbert A. és Elisabeth Frenzel a német irodalom kronológiai bemutatásában teszi), éppen a kronológiát kellene felbontanunk, és egy következő irányzat bemutatásában egy korábbi dátumhoz visszatérnünk. Marad tehát mint egyetlen helyesnek látszó módszer az évenként megszakítatlanul haladó kronológia.

3. A nemzeti irodalmak érvényesítése a repertórium anyagának kiválasztásában játszik fontos szerepet. Itt is, mint a szöveges leírásban, meg kell őriznünk az egyensúlyt az egyetemes érdekű tények bemutatása és a nemzeti szempontból fontos tények bemutatása között. Ez utóbbiak nem kerülhetnek hátrányos helyzetbe, ha egy-egy nemzeti irodalom történetében döntő fontosságúak. A világirodalmat nem tekinthetjük a nemzeti irodalmaktól független, azok „felett” álló létezőnek, történetét nem a nemzeti irodalmak történetétől független folyamatnak. A világirodalom a nemzeti irodalmak összessége, noha történetének anyaga nem a nemzeti irodalmak anyagának összege. De azt, ami a világirodalomba tartozik, a nemzeti irodalmak anyagából válogatjuk ki.

A nemzeti irodalmak érvényesítését a repertóriumban is keresztezi a nyelvi szempont: azonos nyelvű művek különböző nemzeti irodalmakhoz tartozhatnak. Hovatartozásukat a nyelvi szemponton belül itt is meg kell határozni.

4. A műfajok és műnemek jelölésének ugyancsak helyet kell kapniuk a repertóriumban anélkül, hogy ezzel műfaj történeti igényt támasztanánk vele szemben. Ámde mégis adnia kell valamelyes felvilágosítást egyes témáknak különböző műfajokban való feldolgozása felől, ez a műfaji szempont tematológiai oldala, hiszen nyilvánvaló, hogy pl. a Prométheus-monda vagy a Faust-monda különböző feldolgozásai esetleg pusztán a tárgyuk miatt nagyobb mértékben kerülnek bele a világirodalmi felsorolásba, mint amennyire megilletné őket, hogy belekerüljenek önmagukban vett értékük szerint. Speciális kronológiai problémát okozhat a műfajokon belül a dráma, mivel egyes drámai művek a keletkezési idő és — az újkorban — a nyomtatott formában való megjelenés mellett még egy harmadik dátumhoz is kapcsolhatók, a színrevitel dátumához. Általános kronológiai szabálynak azt kell tekintenünk, hogy a nyomtatás feltalálása előtt keletkezett műveket keletkezésük dátumánál, a későbbiekét megjelenésük dátumánál vesszük tekintetbe, vagy

ha nagyon nagy az eltérés a kettő között (gondoljunk pl. Diderot műveire), akkor mindkét dátumnál feltüntetjük. Drámáknál viszont, ha színrevitelük korábbi írásos formában való elterjedésüknél, a bemutatás időpontja a lényeges.

5. Ez azonban már a repertórium törzsanyagának kérdéséhez tartozik: a repertóriumban bemutatott adatok legnagyobb és legfontosabb része ugyanis irodalmi művek felsorolásából áll. Ezzel tesz eleget a repertórium a műközpontúság elvének, ezzel juttatja kifejezésre azt az elvet, hogy minden irodalomtörténet művek története, és mindaz, ami ezen felül beletartozik, csak a művek kísérőjeként, a művek mélyebb megértése érdekében tartozik bele. Magukat a műveket – a legrégebbi időktől eltekintve – aszerint válogatjuk ki, hogy esztétikai értékük alapján vagy eszmei tartalmuk tekintetében megérdemlik-e a „világirodalmi” jelzőt: ez a válogatás vezető szempontja. Ide számítanak az olyan művek is, amelyeknek világirodalmi hatása van, amelyek tehát hatástörténetük értelmében „világirodalmiak”. Azt már említettük, hogy a nemzeti irodalmak fontos, fordulópontot jelentő vagy iskolát alapító műveit még akkor is fel kell venni a világirodalom repertóriumába, ha az előbbieken felsorolt kritériumok szerint nem tartoznának oda. Végül hasznosnak tűnik, hogy a repertóriumba a maguk korában népszerű, nagy sikerű művek is belekerüljenek, még ha az utókor nem szentesítette is a kortársak kedvező ítéletét.

A művek mellett tekintetbe jövő adatok elsősorban folyóiratokra, kiadványokra, mozgalmakra, iskolákra, irodalmi körökre, akadémiákra, szalonokra és az irodalmi élet más jelentős megnyilvánulásaira vonatkoznak – a legszükségesebbekre korlátozva.

Külön probléma a fordítások kérdése. A fordítások hozzátartoznak valamely mű hatástörténetéhez, ez kétségtelen, és Paul Van Tieghem nem is fukarkodik egy-egy jelentős mű fordításainak az adatok közé iktatásával. Meg kell azonban gondolni, mennyire lehet teljes a fordítások listája, és indokolt-e, hogy a fordítások figyelembevételét főként a könnyebben hozzáférhető nagy irodalmak területére korlátozzuk? A hatástörténet szempontjából az lenne a logikus, hogy minden fontos mű összes fordításait felsoroljuk: ami lehetetlen még a kortársi vagy a művel közel egykorú fordítások viszonylatában is. Marad tehát az a lehetőség, hogy a fontos művek első fordításának, első idegen nyelvű megjelenésének adatát közöljük, és kivételt csak akkor tegyünk, ha a fordításnak a befogadó irodalomban vagy nemzetközi vonatkozásban különös jelentősége van. Nyilvánvaló, hogy ezek közé tartoznak a két nagy régió között közvetítő fordítások, pl. a kínai Si-king vagy a szankszrit Sakuntalá első európai nyelvű fordítása vagy a legfontosabb európai nyelvű művek keleti fordításai. A bibliafordításoknak jóformán valamennyi irodalomban különös jelentőségük van, csaknem valamennyi európai irodalomban hatottak az irodalmi nyelv és stílus, sőt esetleg egyáltalában az írásbeliség kialakulására.

A mű szerzőjét, ha ismerjük, meg is kell neveznünk a mű említésekor. Egyébként azonban a repertórium művek és irodalmi tények repertóriuma és a szerzőkre vonatkozó életrajzi adatokat csak a szerzői névmutatóban tartalmazza.

6. A mű mint adat nem mond sokat önmagáról. Történelmi szempontból nem is lehet soha elszigetelt. Valamely korban keletkezett, folyamatban fejtette ki a hatását, más művek és más művészetek műalkotásainak társaságában jött létre. Hatásbemutató, fordítások felsorolása helyett a világirodalmi repertórium összehasonlító szempontjait a művelődéstörténeti aspektus eredményesebben biztosítja.

A művek repertóriumát körül kell tehát vennünk a világtörténelem legfontosabb eseményeivel, a filozófiatörténet kiemelkedő adataival, a tudománytörténet és a technika-

történet eseményeivel, hiszen mindezek a mű keletkezése szempontjából nem voltak közömbösek. A művelődés története a nevelés és az iskolázás történetét magában foglalja, ezzel is utal a közönség történetére, a mű mindenkori befogadására, a befogadás feltételeire. A repertóriumnak, amennyire lehetséges, a műveket kommunikációs rendszerükkel együtt kell bemutatnia. A társzművészetek eredményei, az építészet alkotásai, a képzőművészeti adatok, a zenetörténet leglényegesebb adatai nem hiányozhatnak belőle; a drámai műfaj adataihoz pedig, mondanunk sem kell, szorosan kapcsolódik a színház és a színművészet története. A kiegészítő adatok mennyiségét és mértékét óvatosan kell megszabnunk: semmiképpen sem veszélyeztethetjük a repertóriumban az irodalmi tények és ezen belül is az irodalmi művek primátusát. De a korszerű tudományosság és különösen a társadalomtudomány követelményeinek csak akkor tehetünk eleget, ha felrajzoljuk az irodalmi tények és az irodalmon kívüli tények összefüggéseinek hálózatát a repertóriumban az adatok felsorakoztatásának tárgyilagos módszerével.

GOETHE MAGYAR UTÓÉLETE A XIX. SZÁZAD KÖZEPÉN

Magyar irodalomtörténész számára lehangoló látvány, hogy Fritz Strich alapvető munkájából (*Goethe und die Weltliteratur*. Bern, 1945. és 1956.) a nagy klasszikus magyar visszhangjának ismeretése teljességgel hiányzik, holott a kiváló német tudós nem állt meg az északi és nyugati irodalmaknál, hanem volt mondanivalója a szláv népek Goethe-képéről is. Annál fájdalmasabb ez, mert a magyar germanisták alapos és elméletileg is átgondolt kutatást végeztek e téren, s eredményeiket – amint ezt Pukánszky Béla meg Turóczi-Trostler József példája mutatja – nem mulasztották el németül is publikálni.¹ Sajnos bármily nagy a cikkek és tanulmányok száma, nem nőtt ki belőlük összefoglaló monográfia, amely magára vonhatta volna a nemzetközi germanisták figyelmét. Feltűnő a kutatások aránytalansága is. Filológusaink legtöbbször a XIX. század első felével foglalkoztak, amikor egymással szenvedélyesen összeütköző vélemények jellemezték a magyar Goethe-kultuszt. Kazinczy Ferencék klasszicista nemzedéke félistenként tisztelte, később 1830 körül már inkább csak a Sturm und Drang jegyében fogant alkotásait és a *Faustot* becsülték, 1840 körül pedig nagyrészt Börne és Menzel nyomán Magyarországon is szokássá lett olimpuszi hideg szoborként vagy épp udvaronc-költőként emlegetni. Mi sem példázza jobban a forradalmat sürgető fiatal nemzedék Goethe-ellenességét Petőfi 1847 júniusában írt útleírásánál: [...] Góthe óriás, de óriás szobor. A jelen mint bálványt állja körül, de a jövődől el fogja dönteni, mint minden bálványt. [...] Aki másokat nem szeretett, azt mások sem szerethetik, legfőképpen bámulhatják. S jaj azon nagy embernek, kit csak bámulni lehet, de szeretni nem.”²

Nem kétséges, a zseniális Petőfi alaposan félreértett egy másik zsenit. De a tévedése bonyolult okairól nem írhatok ezúttal, mert tárgyam épp a 48-as forradalom utáni két évtized magyar Goethe-képének rövid felvázolása, amelyről eddig aránylag kevés szó esett. Ennek az időszaknak irodalmi vezéralakja Arany János, legfontosabb áramlata a népiesség, amelynek elveit és követelményeit éppen Petőfi és Arany munkásságából kristályosította ki két jelentős kritikus: Erdélyi János (1814–1868) meg Gyulai Pál (1826–1909). E jellegzetesen magyar irodalmi jelenség voltaképpen a romantikából a realizmusba történő átmenet, egyúttal nagyszabású és alapjában sikerült kísérlet nemzeti irodalom teremtésére a népköltészet segítségével. Népköltészetben Arany csoportja nem csupán a magyar folklórt érti, hanem más népekét is, éppúgy mintának tekintik a skót és angol balladákat, mint egykor Herder nemzedéke. Herder tanításai egyébként is mélyen áthatják a magyar népiesek történetiszemléletét, programját. Arany és Erdélyi sokszor írnak a hazai irodalmi műveltség késő középkorban bekövetkezett kettészakadásáról, amelynek következtében a természetes, gyökeresen nemzeti népköltészet elvált a mesterkélt, magyar sajátosságot nem mutató felső irodalmiságtól. Ugyanezt hirdette Herder a *Von der Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst* lapjain, csak hogy a német múltba visszatekintve. Herder nyomán Arany is az angol művelődést és irodalmat hozta fel példának arra,

¹B. von Pukánszky: Ungarische Goethegegner und Kritiker. 1830–1849. In: UngJb 1931. 353–376. – Pukánszky-Kádár Jolántha: Goethes Dramen auf ungarländischen Bühnen. In: Deutsch–Ung. Heimatsblätter 1932. 124–125. – Josef Trostler: Goethe und die neuere ungarische Literatur. Bp., 1932. 20. l. – Halász Viola: Goethe és Arany. Bp., 1935. 79. l.

²Petőfi Sándor: Úti levelek Kerényi Frigyeshez. In: P. S. művei II, Bp., 1976. 491. (Magyar Remekírók)

hogy a szétválás nem mindenütt következett be, s mindketten Shakespeare nagy történelmi-esztétikai érdemének tekintették a szakadás megakadályozását.³

Am Herdertől csak egy lépés Goethe. Az a Goethe, aki maga is népdalokat gyűjt, Európa valamennyi népének folklórját meg akarja ismerni, mert bennük látja a Weltpoesie legtisztább, leghamisítatlanabb kifejeződését. Az a Goethe, aki az eredeti német szint és stílus a reformáció idejében keresi – gondoljunk a *Götz von Berlichingen*-re, s nem röstell a ponyván árult tömegolvasmányokhoz visszanyúlni a *Faust* meg a *Reineke Fuchs* esetében. Fel is figyel Arany erre az állatposztra, „naiv frisséget”, „az erdő s mező illatát” érzi ki belőle. (*Irányok* c. tanulmánya.) Arany és Goethe írói témakeresésének párhuzamaira már a kortársi német kritika is rámutatott, mikor az Augsburger Allgemeine Zeitung könyvismertetője 1851-ben a Toldi német fordításáért lelkesedett: „Arany [. . .] wie Goethe an die Literatur des Reformationszeitalters, an das alte Volksbuch, ein Lieblingbuch des ungarischen Volkes anknüpfte.”⁴

A népies irány vezetői nem írtak önálló esszét Goethéről, műfordítást is csak ritkán készítettek tőle, elszórt megjegyzéseik mégis a nagy lírikus alapos ismeretéről tanúskodnak. Azt hangsúlyozták költészetéből, amire az akkori szélsőségek közt csapongó, patetikusán áradozó magyar lírának a legnagyobb szüksége volt. Erdélyi sokszor hivatkozott a német lángész egyszerűségére, költeményeinek realizmusát és élményszerűségét most már megközelíthetőnek vélte, mert a népiesség tisztultabb ízlést teremtett. Érdemes belelapozni Arany középiskolai tankönyvvázlatába, a *Széptani jegyzetek*be, amely az esztétikai kategóriákat gyakran Goethéből vett példákkal világítja meg. Itt nemcsak Goethe érzékéről van szó a fenség iránt, hanem költészetének gyöngédségéről, harmóniájáról, jóleső változatosságáról, amit Arany összefoglalóan „kellemesség”-nek nevez.⁵ Szinte a XX. század alkotáspszichológiáját előlegezi Arany azzal, hogy észreveszi Goethe nagyfokú képességét idegen lelkiállapotok átélésére, s így lírájának a pusztán egyénin történő tülemelésére. Ezzel kapcsolatban szól a „művészi tárgyiasságról”, „az érzelem utánzásáról” s e módszert oly nehéznek véli, hogy csak a kivételes tehetségeknek kívánja fenntartani. (Tanítványához, Tisza Domokoshoz írt 1855-ös leveléből.)

Gyulai Pál esztétikai fejtegetései Goethéről jóval egyszerűbbek, a hazai aktualitáshoz szabottak. Elsősorban azt a tételt igazolja a nagy lírai életművel, hogy a dal és ballada műfajában csak az törhet az éltre, aki kijárta a népköltészet iskoláját. „Goethe, Burns, Petőfi a népköltésztől tanultak sokat, ezért nemzetök legjelesb dalköltői” – állapítja meg *Két ó-székelypéldány népballada* c. dolgozatában.⁶

E művészi periódus azonban nem kedvez nálunk a dal virágzásának, annál inkább a balladának, a feszültséggel és komor gyásszal teli közhangulat ebben a maga természetes kifejeződését találja meg. Fokozzák a természetes érdeklődést iránta Arany páratlan sikerei e műfajban, nemkülönben a székelypéldány népballadák 1863-as nevezetes gyűjteménye, a *Vadrózsák*. Esztétikusok versengve fejtegetik a ballada történetét és jellegzetességeit, s a legnagyobb elismerést közülük egy hegelianus kutató, Greguss Ágost aratja 1865-ben megjelent *A balladáról* c. munkájával.

Művében a német ballada minden, hazánkban ismert alkotójának nevével találkozunk Bürgertől egész Uhlandig. Greguss azonban kimondatlanul is Arany Jánost tartja a műfaj legnagyobb világirodalmi képviselőjének, ezért a balladairó Goethe fővonásai is úgy rajzolódnak ki előtte, hogy mintegy az Arany János-i műtípusra gondol közben. „A német balladában csaknem keresetlenül a lírai elem uralkodik” – hangoztatja, s megállapítja a német műballada mintaképében, az *Erkönyben* eluralkodó líraiságot. Tudnunk kell, hogy Aranynál többnyire a drámaiság dominál, s a cselekmény nála gazdagabb és tagoltabb, mint Goethénél. Nagy különbség van a két költő közt a tragikumhoz való vonzódás tekintetében, Goethe esetében inkább csak szomorú alaphangról és befejezésről beszélhetünk, Arany költészetére jellemző a tragikum, amely hol büntet, hol erkölcsileg fölemeli a túlerőtől legyőzött áldozatot. Ebben a komor világban nincs helye a goethei játési kedvnek, pajkos erotikának (*Ritter Kurts Brautfahrt, Wirkung in die Ferne, Der Junggesell und der Mühlbach*). Nyilvánvalóan Arany hatására, Greguss valósággal erőlteti a tragikum beolvasztását a ballada meghatározásába („Tragédia

³ Ráday Gedeon. In: Arany Krk XI, 505.

⁴ Arany Krk XV, 750. (a jegyzetekben)

⁵ Arany Krk X, 639.

⁶ Gyulai Pál: Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye. Bp., 1927. 101.

dalban elbeszélve”), s határozottan kijelenti: „És a legszebb, a legmagasztosabb példányok a műballada körében a német *Erlkönig* [. . .], a magyar *Szondi két apródja* mind tragikai jelleműek.”⁷

Néhány fontos vonatkozásban igen közel kerül egymáshoz a német és a magyar mester balladaművészte. Igazat kell adnunk a német eredetű magyar germanistának, Bleyer Jakabnak (1877–1933), aki rámutatott a mindkettőjüknél gyakori csodás, babonásan rémes motívumokra: „Auch Arany's Balladen kommen aus dem Schauer und wollen Schauer erwecken und streifen in magischer Beleuchtung mit feinsten Sprachkunst das Irrationale.”⁸ Goethe jegyzetét csatol *Der Sänger und die Kinder* című – Aranytól 1858-ban mesterien lefordított – költeményéhez, s ebben kifejti, hogy a ballada lényeges kelléke a „mysteriöse Behandlung”. A fogalom nála egyértelmű a líra–epika–dráma váltogatásával, az időrend meg nem tartásával, tempókülönbséggel. Bár e vonások kimutathatók a hazai s az egyetemes népballadában is, mégis azt hisszük, hogy Goethe állásfoglalása és itteni gyakorlata hatott a hasonló irányban már korábban elinduló Arany Jánosra.

Rokon vonás a népballada művészi eszközeinek alkotó átvétele. Noha egyikük se elégedett meg a hazai folklór kiaknázásával, hanem alaposan szétnézett idegen égtájakon, műveik mégis félreismerhetetlenül nemzeti jellegűek. Nemzetivé teszi őket Greguss Ágost megfigyelése szerint „az ismerős világ és otthonias környezet, amelyben a ballada személyei élnek állanak”.⁹ Ott muzsikálnak e balladák az iskolázatlan olvasók fülében is, hisz verselésük az anyanyelvben gyökerezik, megszólalt már a gyermek-kori mondókákban, versekben. Különbség azonban, hogy Arany nemcsak nemzeti, de hazafias is, műsája sokszor a magyar történelem, célja a nemzeti öntudat ébresztése. Ilyen törekvésről Goethénél csak ritkán találkozunk, s éppen nem a balladákban, ahol inkább erkölcsi vagy filozófiai tanítást akar kibontani. Ez az egyetemesség, ha úgy tetszik, „apolitikusság” azonban nem idegen Aranytól, aki másik műfordításának tárgyául épp ilyet választ: az *Erlkönig*-et. Ez sajnos töredék maradt, nyelvi megoldásai helyenként még csiszolásra szorultak volna, több benne a népies íz a kelleténél.

Az eposz korszerűsítésének gondja, amely Aranyt egy fél életen át nem hagyta nyugodni, Goethét is foglalkoztatta, ámbar kész eredményként csak egyre, a *Hermann und Dorothea* (1796) hivatkozhatott. E polgári eposzt joggal szokták Arany Toldijához hasonlítani. Mindketten elutasították a patetikus és elbarokkosított vergiliusi hagyományokat, hősidílt (Arany kifejezése) kívántak költeni Homérosz nyomán, szerető részletezéssel ábrázolták a vidéki életet, egyszerű emberek mély lelki átalakulását. A magyar mester jobban vállalta a hősiecs lendület átérzését, költeménye sokat kisajátított a naiv mondai csodálatosságból, míg Goethe ragaszkodott a német kispolgárság realista, szinte novellába illő bemutatásához.

Goethe munkája magasan állt Arany értékskáláján, hiszen egy bírálatában megállapította nemzeti jelentőségét: „*Hermann és Dorottya* szemben az *Ilíusz*szal s *Odysszeá*val eredeti és kiválóan német költemény marad.”¹⁰ Nem hitte azonban, hogy a Goethe megkezdette úton eredményesen lehet járni a XIX. század derekán is. Félte az eposz szárnyalását, egyszerűbb, naivabb világból kinőtt költői eszközeit a modern tárgyválasztástól, amely magával hozza a „mindennapi életbe, a prózai valóságba, nyárspolgári, aprólékos ügybajok közé süllyesztést”. Aggodalmát igazolva látta Hebbel *Mutter und Kind* (1859) c. hőskölteményében. Hebbel ma már elfeledett művében átvette a *Hermann und Dorothea* költői stílusát, de hőseit a kor nagy társadalmi kérdésével, a nagyvárosi nyomorral és munkanélküliséggel szembesítette. A kísérlet a mai német irodalomtörténészek szerint nem sikerült,¹¹ az eposzi forma nem tudott egységbe forrni a modern életanyaggal, regénybe illő lélektaniséggel. Ezért Arany János reménytelennek találta a polgári eposz további folytatását, hiszen a műfaj veszélyeit „Goethe genialitása s alkotó nagy tehetsége Hermann und Dorotheában képes vala ugyan kikerülni, de kisebb művészek nehezen sikamlanak el mellette hajótörés nélkül”.¹²

⁷ Greguss Ágost: I. m. 3. kiad. 189.

⁸ J. Bleyer: Goethe in Ungarn. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Weimar, 1932. 114.

⁹ Greguss Ágost: I. m. 4. kiad. 85.

¹⁰ Arany Krk. XI, 9.

¹¹ Vö: Barta János: Arany János Hebbel-bírálat. In: Klasszikusok nyomában. Bp., 1976. 273.

¹² Arany Krk XI, 38.

Kemény Zsigmond Arany és Gyulai kortársa, sőt harcostársa, bizalmas jó ismerőse is, alkotásai-
ban, nézeteiben azonban távolról sem játszik akkora szerepet a népiesség, mint az övékében. Ismerte a
székely népballadákat, egyes regényeiben hozzájuk hasonlóan teremtette meg kibékíthetetlen szenvedé-
lélyek szükséztárgyát drámai világát, elsősorban mégis a Nyugaton már diadalútját járó lélekelemzést
akarta meghonosítani a hazai regényírásban. Az 1850-es évek beköszöntésétől művét egyetlen átfogó
tiltakozásnak szánja az érzelmekre alapozott politika s a vele rokonnak tartott francia romantika ellen,
de művészetében kiolthatatlanul izzik a romantika parazsa. Ez nem is csoda, hiszen maradandó költői
élményeit fiatalkorában Vörösmarty mellett Byronnak, E. T. A. Hoffmannak, Goethe *Faustjának*
köszönhette, minduntalan át kellett élnie nosztalgiáinak, álmainak a mindennapok sivárságával történő
összeütközését. A kínzó konfliktus elviselését a weimari óriástól akarta megtanulni, mégis harminckét
éves korában azt közölte egy regényíró kortársával: Goethét talán azért bámulja leginkább a világ-
irodalomból, „mert legkevésbé követheti”.¹³ Természetesen ama fordulat lebegett a szeme előtt,
amelyet a csodált és irigylet mester a zaklatott *Werthertől* a lehiggadt klasszicizmusig megtett. Kemény
munkái tanúsítják, saját elszigeteltségének, szerelmi csalódottságának ősképet lelte meg a *Wertherben*,
valamint a *Tassóban*, míg a *Wilhelm Meister* s a *Faust* 2. része tennivágyással vegyült, győztes
optimizmusával hatott rá. Jósikához intézett, már említett leveléből tudjuk, korának azon kevés
magyar olvasója közé tartozott, akik nem riadtak el a *Faust* 2. részétől, hanem ötször is végigtanulmá-
nyozták. Érdekes párhuzamként említhető, hogy Schillertől sem a reformkorban sokat ünnevelt
Sturm und Drang drámákat szerette, hanem a *Wallensteint*, noha ezt Kemény életében egyáltalában
nem játszották magyar színpadon.

Élet és ábránd (1843–1844) korai regényében ismerhetjük föl legjobban a *Tasso* hatását. Benne
a főhős Camoens szembenállása egy fölünyesen gátlástalan arisztokrátával sokban emlékeztet Tasso és
Antonio viszonyára, bár a szerző nagy elődjénél sokkal inkább eszményíti a gyakorlatias életstílust
megvető prófétai művészt.¹⁴ Majd érett regényében (*Gyulai Pál* 1847.) a címszereplő boldogságvágya,
elfojtott szerelmi rajongása gyakran lírai együttérzésre, wertheri hangvételre csábítja az elbeszélőt. Ám
a mű egésze jó messze esik szentimentalizmustól, több joggal kereshetünk benne a *Wilhelm Meister*-re
utaló alapvonást. Fiatalos lendülettel követi itt Kemény példaképét (egyszersmind Friedrich Schlegel
poétikáját) a műfaji határok áthágásában, az elbeszélői „point of view” és magatartás váltogatásában.
Mindkét regényben szokatlanul gyakori a levél, naplórészlet, sőt a költemény, esszé, csak hogy az
utóbbiak a *Gyulai Pál* legerőtelenebb részelei. Annál jobban magára talál írónk a tanulmányban: a
székely néptörzs történetének fő eseményeit éppoly elvi magaslatról vázolja fel, mint Goethe Shakes-
peare *Hamletjének* alapkérdéseit. A *Wilhelm Meister* alighanem arra is felbátorította Kemény Zsigmon-
dot, ne riadjon vissza a régies regénysablonok alkalmazásától: ha Mignon fölöttébb váratlanul olasz
főúri sarjnak bizonyul, miért ne derülhetne ki Gyulai Pál ideáljáról szintén, hogy – csehországi
gróflány valójában?

A goethei művészi megoldásokhoz már korántsem ragaszkodott ily hűségesen 1850 után. Az
Egmont-ban megnyilatkozó tudatos történeti hűtlenség változó megítélése érdekesen bizonyíthatja
ezt. Jósikához küldött levelének tanúsága szerint az író eredetileg helyeselte Egmont gróf megfiatalítá-
sát és nőtlenné változtatását, sőt maga is élt a *Gyulai Pál*-ban az effajta szabadsággal. Másképp ítélte
1853-ban, amikor kijelentette, legfőljebb a drámaköltő lehet ennyire merész, regényben kötelező
ragaszkodni a hiteles tényekhez: „[. . .] regénynél nemcsak szükségtelen, de botrányos is az efféle
falzifikáció”.¹⁵ Ezután regényeiben is állandóan érvényesült e felfogás, így joggal kereshetünk mögöt-
te világnézeti indítékot. Azt igazolja mindez, hogy Kemény elismerte a tudomány igényét az irodalom
irányában, s ezzel közeledett a pozitivisták elvéhez.

¹³ Levele Jósika Miklóshoz: ItK 1909. 443.

¹⁴ Kemény Zs. Goethehez és Schillerhez való viszonyáról: Papp Ferenc: Kemény Zsigmond. Bp.,
1922. I. 143. és 259. – Nagy Miklós: Kemény Zsigmond: 1972. 32. és 180–182.

¹⁵ Levele Jósikához: VU 1894. 302. Később megváltozott a véleménye: Élet és irodalom. Bp.,
1971. 169. (K. Zs. művei)

Kemény Zsigmond s az Arany-kör Goethe-kultusza közt tehát számottevő különbség van. Némi leegyszerűsítéssel azt modhatjuk, Aranyékat – Keménnyel ellentétben – kevésbé érdekelték a Sturm und Drang-szakasz alkotásai vagy a hazai romantikától is magasztalt *Wilhelm Meister*, Kemény pedig semmilyen kapcsolatot sem látott Goethe és a népiesség között. A fiatal Magyarország korának jórészt politikai forrásból fakadó ellenszenvét a „hideg” klasszikussal szemben azonban egyformán el akarták oszlatni. Segítette őket ebben a megváltozott közgondolkodáson kívül a külföldi Goethe-értékelés. Emerson nagy hatású esszékötetéből (*Representative men*. 1850) először a Goethe-arckép jelenik meg, méghozzá Arany János folyóiratában (Szépirodalmi Figyelő, 1861.), s fordítója is Arany János tanítványa: Szász Károly.

Ám Emerson egyáltalán nem könnyű olvasmány, s fölöttébb nehezen tolmácsolható idegen nyelven. C. H. Lewes (1817–1878) sok kiadást megért Goethe-életrajzát (*The life and works of Goethe*. 1855) ma már laposnak tartjuk, akkoriban joggal tette sikerkönyvvé anyaggazdagsága, a polémiát sem mellőző élénk stílusa. (Hadüzenet a Junges Deutschland támadásainak már a címlapjára nyomtatott jelmondat is: azt mondja ki, Goethe szíve éppoly nagy volt, mint esze.) A biográfia első részletes magyarországi bemutatása ugyancsak Szász Károlynak köszönhető 1859-ben, ő fordította le tizenöt évvel később a második kiadás alapján.¹⁶ Arra emlékezve, az önkényuralom alatt mennyi érthető idegenkedés kísérte hazánkban a német–osztrák tudományosságot, külön szerencsének mondhatjuk, hogy Carlyle, Emerson meg Lewes személyében épp angolszász nyelvterületen akadtak jelentős hívei Goethének. Mintaországnak számított akkortájt Anglia a hazai értelmiség körében! Ez a monográfia érveket nyújtott Goethe népiességének igazolására, kiemelve Herdernek a fiatal lángészre tett nagy hatását, s a *Hermann und Dorothea* kapcsán rámutatott szerzője vonzalmára a kétkezi dolgozók, paraszti életviszonyok iránt.

Goethe drámáit keveset játszották nálunk, a kritikusok nagyrészt fenntartással fogadták őket, követve a reformkor ítéletét, amely a színszerűséget hiányolta bennük.¹⁷ Ám elhallgatott minden ellenvetés, amikor a *Faust*-ról volt szó. És itt különös kettősségre bukkanunk: vannak e kornak kedveltebb költői – Arany számára az antikok mellett Byron, Burns, Keménynek Scott meg Balzac, Gyulainak Heine vagy később Molière; Shakespeare valamennyiüket lenyűgözi –, afelől azonban nincs kétség, hogy a *Faust*, kivált az első része, a század alapműve. Idéztük már Kemény 1845-ből való sorait, hadd emlékeztessünk most arra, Eötvös József levelezése mindvégig tele van nyílt, avagy bújtatott *Faust*-idézetekkel. (Erről különösen az új, 1976-os kiadás Oltványi Ambrus-féle jegyzetéből győződhetünk meg.) Gyulai Pál 1852-es nyilatkozata szerint: „Faust többet ér, mint Schiller valamennyi drámája.”¹⁸ 1861-ben jelenik meg a legelső – még sokhelyt kezdetleges – magyar *Faust*, szerzője csak az első résszel birkózik meg. Arany János jóindulatúan figyel föl a kísérletre, nem huny szemet gyarlóságai láttán, hanem a kijavításukra buzdít, mivel „Faust méltó, hogy fordítására egy jó darab élet szenteltessék”.¹⁹

Ez a kritikus a költői mesterség titkainak egyik legmélyebb ismerője – egyetemes mértékkel mérve is. Arany szavaiból megtanulják a következő nemzedékek, „e nagy világdramma” hű tolmácsolása rendkívüli formakésztséget, virtuóz rímelést, változatos ritmusélményt követel. Goethe utolérhetetlen zeneisége lesz a mérce *Az ember tragédiája* megítélésében is. Többször hangoztatta a költő Madáchcsal váltott leveleiben: Madách botladozik a külső formában, holott alkotása „egy Dante vagy Goethe technikájával remekmű volna”.²⁰ Enyhítésül hozzátette még: „Így is az, de a felületes olvasó fenakad (!) az apró röögkön.”

¹⁶ Goethe. (Lewes nyomán) Szász Károlytól. BpSz 1859. 5. és 6. köt. – Lewes György *Henrik*: Göthe élete. 1–2. köt. Bp. 1874. Egyébként Lewest az MTA külső tagjául is megválasztották, vö. *Katona Anna* cikkével: Helikon, 1972. 234.

¹⁷ *Habis György*: Goethe magyar utókora c. doktori értekezésében különösen Bajza Józsefről ír ilyen vonatkozásban (i. m. Bp., 1942. 52. – Minerva Könyvtár 152. sz.)

¹⁸ Gyulai Pál levelezése. 1843–1867. Kiad. *Somogyi Sándor*, Bp., 1961. 132. (Fontes 4.)

¹⁹ Arany Krk XII, 17.

²⁰ Madách Imre összes művei. Kiad. *Halász Gábor*, Bp., 1942. II, 1002. Végül: érdemes lenne földeríteni, hogy a jelzett időszakban a középiskolai némettanítás keretében melyek voltak a Goethé-

A kor legjobb ismerői a tudatválság évtizedeként emlegetik az 1850-es esztendőket. Kérdéssé nem csupán a nemzeti önállóság és a liberális alapeszmék váltak, az erkölcsöt, a szabad akaratot szintén kétségessé tette a mechanikus materializmus. A végső problémák megválaszolását sürgető szellemi éghajlat természetesen kedvezett a *Faust* befogadásának (nem csoda, hogy 1872-ben már új tolmácsolás látott napvilágot, a Dóczy Lajosé), Madáchot pedig *Az ember tragédiája* megalkotására ihlette. Bizonyos, Madách a *Faust* ismerete nélkül egészen más művet írt volna, mégsem lehet e tanulmány feladata a kettő összevetése. Dolgozatomban eddig a főbb eszmétörténeti és poétikai összefüggések rajzára törekedtem, mellőztem a szövegek részletező szembesítését, még a műfordítások esetében is. De Madách esetében épp az utóbbi eljárás adhatna újat, mivel alapjában véve tisztázott a kérdés. Úgy vélem, nemcsak a terjedelmet növelné meg túlzottan e módszerváltás, hanem ártana a dolgozat egyensúlyának, egységének.

Nemcsak a *Faust* jövődő diadalútját készítették elő a századközép évtizedei, általában is megvetették az alapját társadalmilag széles körű, egyre elmélyülő magyar Goethe-kultusznak. Elsősorban nem műfordítások készítésére volt ekkor égető szükség, hiszen a német nyelvtudás igen széles körűnek mondható. Fontosabb volt a közömbösség, meg nem értés és félreértés teremtette gátak eltávolítása, s ezt sikerrel végezte Arany és köre, továbbá Kemény meg Madách, mert nemcsak Goethe időtlen nagyságáról beszéltek, hanem még inkább magyar időszerűségéről. A nemzeti irodalmat teremtő génusz, aki tanul a népköltéstől, a szépséget a mindennapi élményekben is kibontakoztatja, *Faust*-jában választ ad a lét legnagyobb kérdéseire – íme ez maradandó becsű Goethe-arkképük lényege.

től vett kötelező, ill. ajánlott olvasmányok. Az 1880–1900 közötti időkről érdekes adatok olvashatók *Zimándy István* Péterfy-monográfiájában (Péterfy Jenő élete és kora. Bp., 1972., kivált 282–284.), Utalnom kell arra is, mennyi párhuzamosságot mutat Arany körének Goethe-recepciója a lengyel romantikáéval. *Eugeniusz Klin*: Die Rezeption der deutschen Literatur in der polnischen Romantik. Torun, 1978. c. értekezésében (S. 54–55.) sok adattal bizonyítja, hogy Lengyelországban is a *Faust*, *Hermann und Dorothea*, népdalok és balladák voltak a *Werther* mellett a legnépszerűbbek. U.ott olvashatunk arról, hogy Goethe klasszicizáló művei – *Iphigenie*, *Tasso*, *Wahlverwandschaften* stb. – kevés visszhangot keltettek akkor a lengyeleknél, sőt általában a szláv népek irodalmában. E megállapítás ráillik a századközép hazai költészetére is. (E. Klin tanulmánya in: Acta Universitatis N. Copernici, Filologia Germanica IV. z. 88.)

MAGYAR TÁRGYÚ TÖRTÉNELMI REGÉNY AZ OLASZ ROMANTIKA KEZDETÉN

Azokban az években, amikor az ébredő romantika termékeny talaján Walter Scott regényei megkezdtek európai diadalútjukat és hamarosan Itáliát is elérték, a milánói *Ricoglitore* folyóirat¹ 1822-es évfolyamában folytatásos regény indult *La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento* (A magyarok benyomulása Itáliába 900-ban) címmel. A regény utóbb könyv alakban is megjelent Milánóban 1823-ban és 1830-ban.² A szerző maga a lap alapítója és szerkesztője, Davide Bertolotti volt, akit később a tekintélyes *Biblioteca Italiana* irodalmi lap kritikusa úgy méltatott, mint „A történelmi regény itáliai megindítóját”.³ Az elismerés nem érdemtelenül érte az íróat az iránta különben jóindulatúnak nem nevezhető klasszicista beállítottságú lap részéről: ha voltak is munkájának irodalmi előzményei – többek között Cesare Balbo, a későbbi neves történétíró és liberális államférfi két középkorú tárgyú regénytervezete –, ezek inkább csak próbálkozások maradtak; egyedül Giovanni Agrati adta ki nyomtatásban 1817-ben *Storia di Clarice Visconti duchessa di Milano* című könyvét, úgy tüntetve azonban fel, mintha egy 1681-ben írt francia munkát fordított volna le.⁴ A megelőző évek divatos regényei pedig, a *Werther*, a *Nouvelle Héloïse*, a *René* és a foscolói *Jacopo Ortis* nyomán – nemegyszer nőírók tollából – a könnyfakasztóan érzélgős, lélekelemző, az „erkölcsök nemesítésére szolgáló” irányzatot képviselték. Maga Bertolotti is leróta adóját az áramlatnak *L'isoletta dei cipressi* (A ciprusok szigete) című rövid regényével, amelyben a két szerelmes, rádöbbenve, hogy tulajdonképpen testvérek, belehal a szörnyű valóságba.

A *magyarok benyomulása Itáliába* azonban már az új igények tudatos érvényesítésének szándékával készült. Még nem olyan régen – 1809 januárjában – hangzott el Foscolónak, a *Sepolcri* ünnepelt költőjének nagy hatású előadása a pavai egyetemen „Az irodalom eredetéről és szerepéről”, amelyben a vicói történetfilozófia szellemében honfitársait a történelem művelésére buzdította, „mert egyetlen nép sem mutathat fel nálatok több szánalomra méltó csapást, elkerülendő tévedést, több erényt, amely tiszteletet érdemel, sem több nagy szellemet, akik méltók, hogy megmentse őket a feledéstől bármelyikünk, ha megérti, hogy szeretni, védelmezni és tisztelni kell ezt a földet, apáink és a magunk

¹ Teljes címe: *Il Ricoglitore* ossia ARCHIVI di geografia, di viaggi, di filosofia, di economia politica, di istoria, di eloquenza, di Poesia, di critica, di archeologia, di novelle, di belle arti, di teatri e feste, di bibliografia e di miscellanee adorni di rami compilato per Davide Bertolotti (*Gyűjtemény, azaz földrajz, utazások, filozófia, közgazdaság, történelem, ékesszólás, költészet, kritika, régészet, elbeszélések, művészet, színház és ünnepélyek, könyvészet és vegyes ismeretek Tára, rézmetszetekkel díszítve*, D. B. összeállításában). A tudományos ismeretterjesztő folyóiratot Bertolotti 1818-ban alapította Milánóban; 1824-től 1834-ig a *Nuovo Ricoglitore* címmel folytatódott. A folyóiratot a Tudományos Gyűjtemény 1822-es évfolyama (I. k. 112 l.) *Olasz Literatura* című ismertetésében a legelterjedtebb milánói tudományos-irodalmi lapok között sorolja fel, megjelölve, hogy „minden hónapban 2 csomó jelenik meg képekkel, nagy 8-ad rétből. Ára esztendőnként 15 f. pengő pénzben”. Bertolotti regényéről azonban érdekes módon nem tesz említést.

² *Radó Antal*: Őseink egy olasz regényben (*Koszorú* 1882, VIII. 67–73 l.) c. cikkében csak az 1823-as kiadásról tud.

³ *Storia della letteratura italiana*. Milano, Garzanti, 1969, VIII. k. 17 l.

⁴ *A. Albertazzi*: Il romanzo, Milano 1902, 162 l.

bölcsőjét, amely hamvainak békéjét és emlékünkn fennmaradását biztosítja.”⁵ De még erősebb ösztönzést jelentett M^{me} de Staël negatív bírálata a korabeli olasz irodalomról, amelyet a milánói *Biblioteca Italiana* 1816-os évfolyamában lekötött. „A fordítások módjáról és hasznosságáról” szóló értekezésében a híres író az tanácsolja az olaszoknak, hogy többet fordítsanak a kortárs angol és német szerzőktől, hadd tanuljanak már valami újat, és felrója, hogy még mindig az ókori mitológia ódon és máshol már túlhaladott világában mozognak és „a régi hamuban kotorásznak, hátha talán mégis valami aranycsillámra bukkannak”, vagy egyedül nyelvük dallamosságára támaszkodva üres formalizmussá süllyeszti írói tevékenységüket, és nem találnak visszhangra.⁶

Az írásra Bertolotti – különben M^{me} de Staël Németországról szóló könyvének olasz fordítója – a *Spettatore* c. folyóirat hasábjain a sértett nemzeti önérték hangján, támadólag válaszolt és hazája irodalmának védelmére kelt,⁷ de álláspontjában az északolasz irodalmi élet legtekintélyesebb vezetői nem osztoztak. Az olasz irodalomnak igenis megújulásra van szüksége – hangoztatták –, és elsősorban igaznak kell lennie, a valóságot kell ábrázolnia, hogy utat találjon olvasóihoz. A valóságot pedig legjobban a megtörtént tények hű visszaadásával lehet megközelíteni. Az író feladata azután, hogy a tényeket saját érzésvilágának és alkotó képzetének segítségével költői valósággá változtassa. Az irodalmi vita, amely tulajdonképpen az olasz romantika kezdetét jelzi – és fő szószólói, köztük Lodovico di Breme, aki pedig korábban Bertolotti támogatója volt, és bevezetője a milánói irodalmi körökbe, nem kimélték gúnyos nyilaiktól M^{me} de Staël ellenfelét⁸ – a történelem irodalmi inspiráló szerepének hangsúlyozásával egy új műfajt hívott életre Itáliában, amely néhány évvel később irodalma egyik legnagyobb remekművét teremtette meg.

De Manzoni előtt az úttörő nem mindig hálás szerepét más vállalta: és a kevesek közt az egyik éppen Davide Bertolotti volt, aki egész életművével bebizonyította, hogy vállalkozó szellem. Torinóban született 1784-ben jómódú kereskedőcsaládból, és irodalmi pályáját angol és francia fordításokkal kezdte – Milton *Elveszett paradicsom*ával is megpróbálkozott –, de a költészetet sem hanyagolta el, költői vénáját az éppen aktuális politikai állapotokhoz alkalmazva: Napóleon idejében ódákat írt a római király születésére és Eugène de Beauharnais tiszteletére, a restauráció idején pedig Sándor orosz cárt és Ausztriát énekelte meg. 1812-ben Milánóba költözött: először a *Spettatore* című lapot, majd 1818-tól a *Ricoglitore*t szerkesztette; a lap ismeretterjesztő jellege megkívánta, hogy széles körű áttekintéssel bírjon a kultúra különböző területeiről. Lefordította angolból Gibbon művét a római Birodalom hanyatlásáról és bukásáról; összefoglalva tárgyalta más népek történetét, így Portugáliáét, Kínáét; írt a keresztes háborúkról, az arabokról Itáliában; megírta a Savoia-ház történetét; életrajzokat közölt híres emberekről; színház-történettel is foglalkozott, de legsikerültebb munkái színes útirajzai, leírásai Észak-Olaszország különböző tájairól: Lombardiáról. a szárd királyságról, a ligúriai tengerpart-ról. Firenzében irodalmi antológiát is szerkesztett, de írt verses elbeszéléseket, regényeket és tragédiákat is, amelyek nagy elismerést arattak: Milánóban 1826-ban bemutatott *Ines di Castró*ját egyesek jobbnak ítélték Manzoni *Conte di Carmagnola*jánál. Elismerésben különben is bőven volt része a sokoldalú és fáradhatatlan írónak: a Megváltóról írt vallásos eposzával tekintélyes keresztény írók, így Gioberti dicséretét érdemelte ki, Károly Albert szárd királytól kitüntetések és életjáradékot kapott, a torinói Tudományos Akadémia tagjává választotta. Élénk részt vett szülővárosa irodalmi életében, de a politikától távol tartotta magát. Itt is halt meg 1860-ban.

A történelmi érdeklődés nem hiányzott hát a *Ricoglitore* szerkesztőjéből, aki éppen 1820 és 24 között fordította Gibbon munkáját; ebben a honfoglaló magyarok itáliai kalandzásairól is talált hűbörzongató leírásokat, régi krónikákból idézve. Ez adhatta az egyik indítékot témaválasztásához; hogy pedig történelmi regénybe fogott, abban szerepe lehetett a M^{me} Staël kavarta irodalmi vihar-nak, amelynek maga is szenvedő részesévé vált. Vállalkozásával talán bizonyítani akart: az olasz irodalom

⁵ *U. Foscolo*: Lezioni, articoli di critica e di polemica, Firenze, 1922, 34 l.

⁶ *F. Flora*: Storia della letteratura italiana, Milano 1947, III. k. 57 l.

⁷ La gloria italiana vendicata dalle imputazioni della Sig. ra Baronessa di Staël-Holstein, (Az olasz dicsőség megvédelmezése St. H. bárónő vádjai ellen.) Dizionario biografico degli italiani, Roma, 1967, IX. k.

⁸ Egy levelében „a legsötétebb csirkefogó”-nak nevezi „az összes firkász között”, (Storia della lett. Garzanti, I. m. VII k. 472 l.)

korszerűségét az író bírálatával szemben vagy saját fogékonyságát az „új hullám” iránt támadóival szemben?

Regényének beállítása mindenesetre megfelelt az új műfaj kívánalmainak. Hiteles történelmi keretbe ágyazta a főszereplő szerelmespár meséjét, mint utána Manzoni, a műfaj nagy klasszikusa; sőt a nagyobb valószínűség kedvéért az ő személyükkel kapcsolatban is egy bergamói kódexre, mint forrásra hivatkozott. A történetet pedig a korá középkorba, a X. század fordulójára helyezte, ebben is követve a romantika felfogását, amely a római kort mint egy erőszakos, uralomra vágyó nép másokat leigázó politikájának folyamatát elvetette, a reneszánszsal kezdődő újabb kortól pedig az erkölcsi-nemzeti hanyatlás fokozódó megnyilvánulása miatt idegenkedett, míg a középkorban a fiatal népek kibontakozó társadalmi-szellemi létét, önálló államiságuk kialakulását csodálta. A helyszín Lombardia, a Milánóhoz közelfekvő Bergamo, de Bertolotti azzal is, hogy egy idegen, egzotikusnak ható népet szerepeltet, a romantika más országok, fajok és szokások iránt ébredő kozmopolita érdeklődésének tesz eleget. Hogy pedig elbeszélése történeti hűségét támadás ne érhesse, felsorolja forrásait is a kalandozó magyarságra vonatkozólag: Gibbon művén kívül első helyen Bonfini *Rerum Hungaricarum Decades*-ét, Carlo Sigonio és Antonio Muratori történetírók munkáit, sőt két magyar szerzőt: Bél Mátyást (*Notitia Hungariae Novae*, Bécs 1737) és Istvánffy Miklóst (*Regni Hungariae Historia*, Köln 1724) is idéz. Hivatkozik ezenkívül a francia M. Deguignes könyvére (*Histoire des Huns, des Turcs, des Mogols et des autres Tartares occidentaux*, Paris, 1768.) és két néprajzi-mitológiai jellegű munkára: *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde*, Amsterdam, 1723. és P. M. Hansitius német szerző *Germania sacra*, Augsburg, 1727. című könyvére. Ami a források értékét illeti, Bonfiniről tudvalevő, hogy szavahihetősége erősen vitatható: elég itt azt a két súlyos tévedését említeni, hogy Nagy Károly hódító hadjárata idején magyarokat szerepeltet a Kárpát-medencében, I. Berengár itáliai királyt pedig összekeveri a fiaként feltüntetett II. Berengárral.⁹ Muratori hatalmas terjedelmű forrásgyűjteményeit nem tanulmányozhatta alaposabban, különben nem közölné nem létező idézetet az általa kiadott Dandolo-féle velencei krónikából.¹⁰ A néprajzi-vallástörténeti munkák pontatlanságát pedig már címük is mutatja: így kerülhettek a regénybe a *Germania sacra* leírásai alapján a magyarok fő istenségeiként a kalapácos Thor, valamiféle Jupiter-főisten, a lándzsás Woden, Mars megfelelője és a kalásszal koszorúzott, 50 emlővel ábrázolt Hertha ősiszenanya. És nyilvánvalóan a magyarokat a tatár népek között tárgyaló munka hatása, hogy Bertolotti a magyarok fejeiről szólva fejedelmüket kánnak, a vezéreket vajdának nevezi. Mindamellett arra törekszik, hogy történetési pontossággal adja vissza forrásai adatait, és olyan kedvteléssel merül el a pogány magyarok külső és belső jellemvonásainak, életmódjának, vallási szertartásainak leírásába – még az Álmos-legendát is feleleveníti –, hogy szinte elfelejteni látszik története főhőseinek viszontagságait, akik csak az első, bevezető fejezetek után lépnek színre.¹¹

Először összefoglalást kap az olvasó a kora középkori Itáliát a római birodalom bukása után sújtó idegen uralmakról, amelyek ellen belső széthúzástól és hatalmi villongásoktól meggyengülve nem tudott védekezni, míg végül az utolsó, legkegyetlenebb barbár betörés áldozatául esett. Itt alkalma nyílik az írónak, hogy a korai krónikák, Regino, Liutprand, János diakónus és mások legesúlytóbbról jellemzéseiből nyújtson határos válogatást, ahol a barbár magyarok minden más népet felülmúlnak kegyetlen vérszomjukban: embervért isznak, nyers húst esznek, tüzzel-vassal pusztítanak mindent, és a rettegő, védtelen lakosság előtt Góg és Magógnak, a világ vége hírnökeinek tűnnek.¹²

⁹ Bonfini A.: *Rerum Ungaricarum Decades*, Lipcse, 1936, I. k. 189–196, 213 l.

¹⁰ Andreae Danduli *Chronica per extensum descripta* aa. 46–1280 d.C. Kiadva: Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores* T. XII, I. rész, Bologna, 1938 – Lib. VIII. Cap. IX, 167 l. tól. Bertolotti az állítólagos Dandolo-intézetet Muratori *Annali d'Italia*-jában vélte megtalálni.

¹¹ A szerző előszavából különben megtudjuk, hogy regényét a Cremona-környéki Casalbuttanóban, Ferdinando Turina selyem-nagykereskedő villájában írta, akinek vendégszeretetéért köszönetet mond. Turina lelkes pártolója lehetett a tudománynak és művészetnek, mert 1829-ben ugyancsak hosszú hónapokig vendégeskedett villájában és élte zavartalan szerelmi idilljét házigazdája feleségével, Giuditával az ekkor már hírnévtől és dicsőségtől övezett Vincenzo Bellini.

¹² „Hogy ez a fekete horda, a gyalázatos nép, amely kegyetlenségben az összes barbárokat felülmúlta, milyen rémítőnek tűnt Európa előtt, meg lehet ítélni abból, hogy az íráskor Góg és

Itt azonban a szerző, aki nem akar nemzeti érzékenységet sérteni, siet lábjegyzetben hozzátenni: „A magyarok mostani kedvessége egyáltalán nem mond ellent őseik szokásai leírásának, ahogy az a torz kép, amit III. István pápa a longobárdokról festett, sem sérti semmiképpen leszármazottaik műveltségét.”¹³

A kalandozó magyarok első itáliai vállalkozása alkotja a történet háttérét. Miután I. Berengár királynak sebtében összeszedett és a portyázó csapatok ellen vezetett 15 000 főnyi hadserege a Brenta folyónál 899. szeptember 24-én megsemmisítő vereséget szenvedett, a győztesek most már zavartalanul folytathatták zsákmányolásukat és csapataik ellepték Veneto és Lombardia vidékeit, egészen az Appenninekig hatolva. Egy részük Bergamo városát fogta ostrom alá. A város helyzete szinte reménytelen volt, mivel falait már korábban megrongálta a karintiai Arnulf által vezetett betörés,¹⁴ a férfi lakosság zöme pedig a város ura, Adalbert püspök vezetésével Berengár seregénél tartózkodott. Itt jelenik meg a regényben a szép Risvinda, a püspök unokahúga, ez a scotti hősnőkre emlékeztető, a női bájt férfias bölcseséggel és eréllyel párosító fiatal lány, aki távol levő nagybátyja helyett a várost kormányozza. Hogy megmentse a pusztulástól, alkut kínál az ellenségnek: ellátják minden szükségessel, és nem fognak fegyvert ellene, ha megkíméli a lakosságot. A bibliai Judit módjára maga vonul az ostromló vezér táborába: kibontott hajjal, bíbor palástba öltözve jelenik meg az új Holofernes: az ijesztő külsejű, vad Ugecco (Ügek) előtt. Ugecco Attilára emlékeztet: „haja teljesen leborotváltva, szeme apró, ajkát hatalmas szőrzet borítja, ha beszél, rémületet kelt.” Arcán két vágás húzódik, amiket anyja ejtett rajta születése után, a magyarok szokása szerint, hogy minél korábban hozzászokjék a fájdalom tűréséhez.¹⁵ De míg Ugecco szívébe néha, rövid pillanatokra emberi érzések is utat találnak, talán még félelmetesebb, mert álnok és képmutató, az avar származású Bolcuro másodvezér, aki szöszeccsel, csellel akarja Bergamót hatalmába keríteni. De ott áll velük szemben Risvinda lovagja, a bergamóiak fogságába esett, de vendégként kezelt Lebedio (Levéd), Árpád unokája, ez a hős lelkű, délcseg, nemes szívű ifjú, aki szerelméért kész trónigényéről, vallásáról és hazájáról is lemondani. Hogy a közte és barbár honfitársai közt fennálló kiáltó ellentétet elfogadhatóvá tegye, a szerző Lebediót görög császári házból való édesanyjával ruházza fel, aki fiát a bizánci filozófia tanain nevelte. Ugyancsak egy idegen, germán anya érdeme az is, hogy a vademberhez hasonló Ugeccónak bájos leánya van, a szőke Ziliga, aki, míg apja házakat gyűjt fel és templomokat fosztogat, társnőivel egy kolostor termeiben hárfázik és énekel.

A regényes bonyodalom törvényei szerint Ugecco megkívánja az elérhetetlen Risvindát, és hajlandó nőül venni, csak hogy megkapja; de terve a két szerelmesen kívül Zabolco (Szabolcs), a tekintélyes, agg főpap ellenállásába is ütközik. Zabolcót népe babonás tisztelettel veszi körül, mert már Almos fejedelemnek is tanácsadója volt, és ő fejtette meg számára anyja, Emese álmát és az új haza ígértét. Később pedig ugyancsak ő volt az, aki Árpád követeként fehér lovat vitt Suata avar királynak – Bertolotti itt Bonfini elbeszélését követi –, hogy ezzel megvásárolja Pannónia földjének birtokát. Érthető hát, hogy mint az istenek akaratának közvetítője és népe sorsának egyik fő irányítója, fanatikusan ragaszkodik meggyőződéséhez, hogy a magyarságnak a számára kijelölt új hazában kell maradnia, mert ez jövőendő boldogságának, egész fennmaradásának feltétele. Ugecco tervezett házasságában annak a veszélyét látja, hogy a magyarok a vezér idegen asszonyának és honfitársainak befolyására a csábító, gazdag kincseket rejtő és magas műveltségű országban maradnak, és véglegesen ott telepednek meg, mint a longobárdok. Hiszen máris megrészegeti őket a pompás zsákmány, amit portyázásaikról magukkal hoznak: ereklyetartók, kelyhek, hírmzett miseruhák: mind az, ami otthon asszonyaik sátrát díszíti majd.

A főpap tehát eltökéli, hogy a házasságot bármi áron is megakadályozza. Még abba is beletörődik, hogy védence, Lebedio vegye el a keresztény lányt és elhagyja érte népét, sőt attól sem riad vissza, hogy csellel, az égi jelek meghamisításával győzze meg a magyarokat, hogy isteneik ellenzik a vezér szándékát. Ugecco másnap akarja a tábor előtt bemutatni választottját; egyúttal nagy áldozati szer-

Magógiának tartották őket, a világ vége jelzőinek és hírnökeinek. Ennek a bestiális nemzetnek, amely nyers hússal táplálkozott és embervért ivott (Dandolo, Muratorinál), a következőkben írják le vállalkozásait . . .” Bertolotti. I. m. 8 l.

¹³ Uo.

¹⁴ G. Fasoli: *Le incursioni ungare in Europa nel secolo X*, Firenze, 1945, 102.

¹⁵ Bertolotti. I. m. 27.

tartást rendel Thor, Woden és Hertha tiszteletére. Zabolco titkon elküldi Lebediőt Ugecco leányáért: Ziliga fogja lefátyolozva Risvindát helyettesíteni. A vezér, mikor arcát végül megpillantja, azt hiszi majd, hogy az istenek cserélték ki a két leányt nemtetszésük kinyilvánítására. A főpap a maga részéről gondoskodik a csodajelekről, hogy megerősítse ezt a benyomást: két elrejtett papja segítségével lángokat szít a villámisten, Thor szobrából, és háromszor megrázza Woden, a háború istene lándzsáját. A szerző kedvteléssel festi le a szertartás lefolyását – a végén himnuszot énekelnek a Föld istennőjéhez, és a kórushoz a harcosok is csatlakoznak: mintha egy korabeli operaelőadás elevenedne meg! –, Ugecco azonban érzi, hogy a néphangulat ellene fordult, és vetélytársa, Bolcuo csak az alkalomra vár, hogy vesztére törjön. Látványos gesztussal akarja bebizonyítani ragaszkodását népéhez, és harcosai szeme láttára leszúrja a lefátyolozott leányt. Ugecco megbűnhődik tetteért: ellenségei lenyilazzák, majd Attilához hasonló temetésben részesül egy eltérített folyó medrében, a főpap pedig ráveszi a sereget a hazatérésre; előbb azonban kirabolják és felgyújtják Vercelli városát.

Az igazi Risvinda eközben – egy boszorkányszerű, félelmetes öreg jósnő ruhába öltözve – elhagyta a tábornak és a hegyekbe menekült egy szent remete barlangjába, ahol viszontlátta Lebediőt. A történet tehát szerencsés véget ér: Levéd kereszténnyé lesz Guido néven, feleségül veszi Risvindát, és a magyarok elvonulása után visszamegy vele Bergamóba. Hogy a legendaként beállított mese történeti magját még jobban kihangsúlyozza, Bertolotti még utószót is függeszt hozzá: egy újonnan előbukkant régi bergamói szarkofág sírfeliratát idézi, amelyből kiderül, hogy Guido Berengár kíséretében volt, mikor ezt 916-ban Rómában X. János pápa császárrá koronázta, majd a szaracének ellen harcolt, és megölte vezérüket. 40 éves korában halt meg; Risvinda pedig csak néhány hónappal élte túl férjét. A barbár pusztítóknak legalább ez az egyetlen fia megváltotta tehát magát az elmarasztaló ítélet alól, és méltóan töltötte be a pozitív hős szerepét.

Bertolotti valóban mindent megtett, hogy a kor divatjának igényeit kielégítse; az akkori elbeszélő irodalom visszatérő motívumai mellett a romantikus operák jeleneteit idézi emlékezetünkbe, mintegy előfutárként, a Norma druidáinak áldozati kórusától a Rigoletto személycseréjéből eredő tragikus gyilkosságáig. A közönségsiker nem is maradt el; ahogyan tetszéssel fogadták útirajzait és megtapsolták tragédiáit, regényei közül éppen *A magyarok benyomulása Itáliába* keltette a legnagyobb figyelmet. A kritika azonban élesebb szemű volt, és szigorúbban bánt a népszerű szerzővel: a *Biblioteca italiana* folyóirat, a klasszicista konzervatívok szócsöve mindjárt könyve megjelenése után azt írta bírálatában: „stílusa édeskés, néhol szolgálai utánozza az Alpokon túliakat, és sohasem válik a szokások festőjévé, pedig ebben kellene állnia az ilyesfajta alkotások becsének.”¹⁶

A munka legszembevetőbb gyengesége kísérleti jellege: szerzője egy új műfaj hazai úttörőjének igényével lép fel – maga tünteti fel könyve címlapján, hogy történelmi regényről van szó –, és míg egyrészt nem tud szabadulni angol és francia mintái hatásától, érezhető bizonytalansággal kezeli anyagát, és nem képes arra, hogy a valóság és képzelet, a történelmi dokumentáció és a meseszöveg elemeit egyensúlyba hozza és harmonikus egésszé olvassza. Innen ered szerkezeti gyengesége mellett stílusának egyenetlensége is, amely helyenként mesterkélt archaizáló, másutt erőltetetten finomkodó fordulataival nemcsak a mai olvasó, hanem az egykorú íróársak számára is elviselhetetlennek hatott.¹⁷

Minek köszönhetette mégis a könyv, hogy az olvasók tábora kedvezően fogadta, és a legidőtállóbbnak bizonyult Bertolotti regényei között? Ebben kétségkívül döntő szerepe lehetett a tárgyválasztás újszerűségének. Számunkra nem volna érdektelen megállapítani, hogyan jutott az író arra a gondolatra, hogy éppen a pogány magyarok itáliai kalandozását dolgozza fel regényében? Gibbon könyvének olvasása talán nem az egyetlen indítók volt, hiszen a római birodalom bukásáról szóló mű a magyarokon kívül más népek történetét is tárgyalja. A magyarok Itáliába vonulásának azonban volt aktuális vonatkozása is.

A napóleoni korszakot követő restaurációnak nem sikerült a viharos évtizedek után mozdulatlan sárga merevitenie az olasz politikai életet. A titkos társaságok tevékenysége élénken folyt, és a

¹⁶ „Storia della lett. Garzanti, i. m. VIII k. 17.

¹⁷ „Splendida vergine! Desiderio di tutti i vaivodi! . . . Inclita donzella!” (Ragyogó szűz, az összes vezérek vágyának tárgya! Dicső Kisasszony!) – így szólítja meg Levéd a bájos Ziligát, mikor jelentkezik nála, hogy a táborba kísérje. Bertolotti, l. m. 215, 217.

köréjük csoportosuló aktív, a fennálló renddel elégedetlen elemek az 1820-as spanyol forradalom ösztönző hatására ugyanazon év júliusában felkelést robbantottak ki a nápolyi királyságban. Ezt követte 1821 márciusában a piemonti katonai felkelés, amelynek vezetői alkotmányos kormányzatot és a Lombardiával való egyesülést tűzték ki céljukul, az ottani osztrák uralom megdöntésével. Mindkét államban a Habsburg-hatalom lépett közbe a mozgalmak elfojtására és a régi rend visszaállítására. A Szentszövetségben lefektetett elvi megállapodások pontosabb megfogalmazást nyertek az 1820 őszi megtartott troppai kongresszuson, amely elfogadta a beavatkozás jogát olyan országokban, ahol a fennálló törvényekkel ellentétes változások következnenek be. Így az osztrák birodalom szabad kezét nyert, hogy az itáliai félszigeten visszaállított rezsimek fennmaradásának biztosítója szerepét töltsse be. A lombard-velencei tartományokban államásozó ezredeivel rövid úton akcióba tudott lépni, a többi olasz állam területére behatolva: így már 1821 márciusában expedíciós serege megütközött a nápolyi felkelőkkel, és bevonult a fővárosba. Ugyanakkor, április 8-án Bubna Ferdinánd altábornagy parancsnoksága alatt más lombardiai osztrák hadoszlopok átlépték a piemonti határt, és szétszórták az alkotmányos párt fegyveres erőit. Nápolyban az osztrák megszállás 1827-ig tartott.

Az Itáliában bevetett császári haderő egy része magyar katonákból állt. A bécsi hadvezetés elve volt, hogy a sok népességű birodalom területén államásozó csapatokat úgy helyezte el, hogy állományuk a helyi lakosságtól különböző nemzetiségű és nyelvű katonákból kerüljön ki. Így még a napóleoni háborúk tisztjeként került Itáliába a két Kisfaludy: Sándor és Károly, báró Jósika Miklós és Széchenyi István gróf, aki összesen hatszor kereste fel a félszigetet, és hónapokig időzött Milánóban, ott államásozó ezredénél.¹⁸ Az 1821-es nápolyi expedíciós hadtest magyar katonáiról pedig útleírások, naplók tanúskodnak. Papp József utazó Rómából Nápolyba tartva az út mentén magyar járóőrökkel, a város közelében pedig a „nápolyi olasz hadat lecsepüzött magyarságnak seregével” találkozott.¹⁹ A sereg egy magyar alezredese, báró Lakos János nápolyi leveleit a *Hébe zsebkönyv* 1823-ban közölte: megtudjuk belőlük, hogy Olaszország a legszebb haza, melyet Isten Európában teremtett. De más magyar tisztek, mint Goró Lajos, Újfalvy Sámuel vagy Karacsay Fedor is felhasználták ottani katonai szolgálatukat irodalmi-művészeti beszámolóik közzétételére.²⁰

Ha azonban a magyaroknak az itáliai katonai szolgálat gazdag élményeket és művelődési lehetőségeket is nyújtott és a politikai mozgalmak lecsendesítése után békés viszonyukat a lakossággal nem zavarták meg incidensek, ez nem változtatott azon, hogy az osztrák császári hadsereg egyenruháját viselték. Az 1821-es események pedig nem növelték ennek a hadseregnek népszerűségét Itáliában. Annál kevésbé, mert a nápolyi és piemonti intervenció nem maradt elszigetelt jelenség. Az osztrák rezsim Venetóban és Lombardiában is nagyszabású nyomozást indított; a veszedelmes felforgató eszmék terjesztésével gyanúsított *Conciliatore* folyóiratot, a romantikusok szócsövét, alig egy évi működés után 1819-ben betiltották; 1819 és 1820 között pedig a hatóság a titkos társaságokhoz való csatlakozás vádjával széles körű tisztogatást kezdett a venetói Polesine kerületben, és 34 személyt letartóztatott, akik közül nyolcat 1821 decemberében halálra ítélt. Milánóban hasonló váddal 1820 októberében elfogták a tragédiáíróként már ismert Silvio Pellicót és barátait: hosszú per után ügyükben 1822 februárjában hirdettek ítéletet Velencében. A megtorlás a milánói arisztokráciát sem kímélte: különös megdöbbenést keltett Federico Confalonieri gróf, hazája gazdasági-szellemi élete vezető egyéniségének bebörtönzése 1821 decemberében, néhány társával együtt. Ellenük a vád a piemonti összeesküvésben való részesség volt. A letartóztatási hullám tovább gyűrűzött: Bresciában, Mantovában tucatnyi volt a titkos társaságokba tartozó hazafiak száma, akik a vizsgálóbíró elé kerültek. Nagy részüket halálra ítélték; csak utólag változtatta ezt a császári „kegyelem” hosszú vagy életfogytiglani börtönrre Spielberg várában, mint Pellico és Confalonieri esetében.²¹

Ismerve Bertolotti korábbi politikai hajlékonyságát, a mindenkori politikai hatalmat tömjenező verseivel, nem látszik valószínűnek, hogy őt is hasonló veszély fenyegette volna. De a *Conciliatore*

¹⁸ Berzeviczy Albert: Magyar utazók Olaszországban a múlt század első felében, Budapest, 1903; I. T. Erdélyi: Viaggiatori ungheresi nell'epoca delle riforme in Italia (Italia e Ungheria – dieci secoli di rapporti letterari) Budapest, 1967. 265.

¹⁹ Berzeviczy, I. m.

²⁰ Erdélyi, I. m. 266, 267.

²¹ Spellanzon, C.: Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia, Milano, 1934. II. k. 7–50.

körével kapcsolatban állt, és a milánói élet ismert személyiségeinek sorsa őt sem hagyhatta közömbösen. Nem is maradt a városban: regényét vidéki elvonultságban, a Cremona melletti Turina-villa békés csendjében írta.²² Nem sokkal később pedig – a milánói cenzúra zaklatásai miatt, ahogy életrajzából kiderül –²³ végleg búcsút mondott a lombard fővárosnak, és először a türelmesebb légkörű Firenzébe, majd 1826-ban szülővárosába, Torinóba költözött.

Ha a kalandozó magyarokról írt történetet mint ezeknek a nyomasztó eseményekkel jelzett időknek termékét tekintjük, a naiv mese és műkedvelő történész-igyekezettel felépített kerete más értelmet is nyer: mintha az Itália földjét előzőnlő idegenek hada, az agg pogány főpap szorongó aggodalma, hogy népe végleg megtelepszik olasz földön és elszánt igyekezete, hogy távozásra bírja, rejtett célzatosságot is hordozna. 1822-ben a kortársak számára ez még bizonyára nem jelentett olyan világos üzenetet, mint 1846 márciusában a velencei színházban Verdi Attilájának előadásán Aetius felszólítása ellenfeléhez: az egész világot megkaphatod, de Itália maradjon az enyém! Akkor, a negyvennyolcas forradalmak előestéjén, tomboló lelkesedést váltott ki ez a jelenet, de egy negyedszázaddal korábban is lehetett, akit Bertolotti könyve gondolattársításra indított: erre mutatnak legalább az egyre ismétlődő politikai perek.

²² Könyve előszavát 1823. január 2-i dátummal Ferdinando Turinához intézi: „Ezt a regényt házad dús kényelmében írtam . . . Neked ajánlom ezt a Regényt, hogy eleget tegyek szívem kedves óhajának, és mert az élet viharos tengerében igen jól esik világítótoronnyal jelölni azokat a védett partokat, ahol a viharok kevésbé vadul csapkodnak. Neked ajánlom, mert az élvezett gyönyörűségek emléke valamennyire enyhíti a mostani bajok keserűségét”.

²³ Dizionario biografico, I. m. i. h.

AZ 1970-ES ÉVEK PUSKIN-KUTATÁSAI

Nehéz volna valamennyire is részletesen elemezni az utóbbi években Puskinról megjelent összes munkákat: számuk óriási – annál is inkább, mert 1974-ben Szovjetunió-szerte széles körben emlékeztek meg a költő születésének 175. évfordulójáról, s ez természetesen óriási lendületet adott a Puskin-kutatásoknak. Míg a különböző tudományos kiadványokban évente átlagosan mintegy 100 Puskinnal foglalkozó cikk jelenik meg, addig 1974-ben több mint 100 könyv látott napvilágot – monográfiák és gyűjteményes kötetek Puskin életéről és munkásságáról, a Puskin-emlékhelyekről, a puskini életmű iskolai oktatásának problémáiról, arról, miként tükröződik a puskini örökség a Szovjetunió népeinek kultúrájában stb.¹

Az utóbbi években, két folytatódó kiadvánnyal egyidejűleg (Временник Пушкинской комиссии-évkönyv és a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Orosz Irodalmi Intézete „Пушкин. Исследования и материалы” c. sorozata mellett) kezdtek megjelenni Pszkovban az „Ученые записки” Puskin-számai (1962, 1968, 1970, 1972, 1973, 1974), Rigaiban a „Пушкинский сборник” (1968, 1974), Kalinyinban a „Пушкинские чтения на Верхневолжье” (1972, 1974)

Az 1970-es években több, mint húsz Puskin-kutató védte meg kandidátusi, illetve doktori disszertációját. Ezek, a problémakörüket tekintve legkülönbözőbb munkák egy sor új névvel gazdagították a „Puskin-tudományt”.²

¹ Összefoglaló jellegű munkák: Л. С. Сидяков: Художественная проза А. С. Пушкина (Рига, 1973); Р. В. Иезуитова: Лирика Пушкина в современных советских исследованиях. – Русская литература, 1974. № 1; А. А. Звозников: Исследование прозы Пушкина в последние годы – Р. лит. 1975. № 1; М. Л. Нольман: Критическая пушкиниана юбилейного года – Вопросы литературы 1976. № 3; Е. Лебедев, В. Лысенко и Д. Макринов: Юбилейная пушкиниана – Литература в школе 1976 № 4; А. А. Звозников: Поэтика Пушкина в современных исследованиях – Р. лит. 1976. № 3.

² 1970: И. С. Ильинская: Очерки по лексике Пушкина (doktori disszertáció); Д. И. Белкин: Концепция Востока в творчестве Пушкина; В. Э. Вацуро: Пушкин в общественно-литературном движении начала 1830-х годов; Р. З. Дыдыкина: Проблема мастерства поэтического перевода (на материале переводов М. Ф. Рыльским произведений Пушкина); О. М. Фельдман: Судьба драматургии Пушкина; Ю. Н. Чумаков: Проблемы поэтики Пушкина (лирика, „Каменный гость”, „Евгений Онегин”),

1972: О. П. Эртки: Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов; Л. Н. Лузянина: Проблемы истории в русской литературе первой четверти XIX в. (от „Истории государства Российского” Карамзина до трагедии Пушкина „Борис Годунов”); Н. Н. Петрунина: Пушкин – художник и историк в работе над пугачевской темой; Р. Сидеравичюс: Творчество Пушкина в Литве; В. И. Соловьев: Пьесы А. С. Пушкина „Скупой рыцарь”, „Моцарт и Сальери”, „Каменный гость”, „Пир во время чумы” (проблематика и поэтика); Н. Д. Тамарченко: „Пиковая дама” Пушкина и „Преступление и наказание” Достоевского (о преемственности нравственно-философской проблематики и жанровой традиции),

1973: М. Л. Нольман: Судьба пушкинских образов (doktori disszertáció); А. Д. Габжиев: „Путешествие в Арзрум” А. С. Пушкина и русская очерковая проза второй половины 20-х–30-х годов XIX в., К. А. Кедров: Эпическое начало в русском романе („Евгений Онегин”),

Emellett a legrégebb szovjet Puskin-kutatók utóbbi években megjelent munkái azt bizonyítják, hogy a Puskin-kutatások tradíciói ma is jól hasznosíthatók a költő tanulmányozásában.

M. P. Alekszejev (*Puskin. Összehasonlító-történeti kutatások*) [*Пушкин. Сравнительно-исторические исследования*] c. könyvének előszavában így határozza meg a kutatások előtt álló feladatokat: „... a nagy orosz költő munkásságát az egyetemes kultúrtörténet talaján és azzal szoros összefüggésben kell vizsgálni, hiszen ő maga olyan személyiség volt, akinek történelmi jelentősége túlnőtt a nemzeti és nyelvi határokon.” Az aprólékos filológiai elemzés és a puskin geníuszt tápláló kultúrértékek állandó szem előtt tartása lehetővé teszi a kutató számára, hogy a költő minden sora mögött felfedezhesse a „tér mélységét”.

A kutatások eredményei egyre több Puskin köré szőtt legendát oszlatnak szét. Így pl. a *Puskin és kora tudománya* [*Пушкин и наука его времени*] c. cikk cáfolja azokat a még ma is létező nézeteket, amelyek Puskind epikureistának kiáltják ki, s a költőnek az egzakt ismeretekkel kora tudományos eredményeivel szemben tanúsított megvetéséről beszélnek.

Több év cikkei gyűjti össze két ismert Puskin-textológus – Sz. M. Bongyi (*Puskin jegyzetei*) [*Черновики Пушкина*] Moszkva, 1971 (és N. V. Izmajlov (*Puskin műveinek vázlatai*) [*Очерки творчества Пушкина*] Leningrád, 1974.). Sz. M. Bongyi könyve a költő kéziratának klasszikus vizsgálatát tartalmazza – aprólékosan kidolgozott metodikáról és ritka esztétikai érzékről tanúskodik, amely nélkül sok puskin sor feltáratlan maradt volna. N. V. Izmajlov elsősorban a puskin gondolatok fejlődésével és ezek valóságalapjának felderítésével foglalkozik. Itt kell megemlítenünk a hasonló szellemben íródott, N. V. Izmajlov szerkesztésében megjelent *Puskin 1820–30-as években írt versei. Létrejöttük története és esztétikai-művészi problematikájuk* [*Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика*], Leningrád, 1974.) című – Puskin lírájának textológiai elemzését adó – tanulmánygyűjteményt (szerzői a Puskin Ház munkatársai). A könyvet Sz. M. Bongyi cikke zárja, melyben a kutató Puskin utolsó jegyzetfüzetének frontális vizsgálatával, történetével, megtöltésének kronológiájával, sorrendjével foglalkozik.

A puskin életmű forráskutatása az utóbbi években T. G. Cjavlovszkaja (*Puskin rajzai*) [*Писунки Пушкина*] (Moszkva, 1970) c. könyvével is gazdagodott. A kutató könyvében Puskin találó portrévázlatait a költő élettapasztalatainak grafikus dokumentumaiként vizsgálja, betekintést nyújtva ezáltal az alkotói folyamat mélységeibe. 60 rajzot tesz közzé – egyik-másik most jelenik meg először, több rajzot ő maga fejtett és határozott meg. (Így pl. Miczkiewicz, Baratszkij, a dekabrista Pesztylev és Jakubovics portréit.)

A forráskutatásoknak szentelt különös figyelem, amely mindig is jellemezte a szovjet Puskin-kutatásokat, nem gyengült az 1970-es években sem. A jubileum évében jelent meg az irodalmi memoárok sorában az *A. Sz. Puskin a kortársak emlékeztetésében* [*А. С. Пушкин в воспоминаниях современников*] c. kétkötetes kiadvány, amelyben az alapvető memoárokon kívül eddig még nem publikált források is helyet kaptak. Több esetben a kéziratanyagok alapján pontosították a kortársak tanúvallomásait (Moszkva, 1974. Összeállította és jegyzetekkel ellátta V. E. Vacuro, R. V. Jezuitova és Ja. L. Levkovics). A szövegekhez a visszaemlékezőről szóló rövid ismertetések, valamint irodalomtörténeti és életrajzi jegyzetek kapcsolódnak.

„Puskin környezete egész életének és munkásságának szerves része, ezért, hogy helyesen értelmezhesük hagyatékát, ismernünk kell azt a környezetet, amelyben élt és alkotott” – olvashatjuk a költő ismerőseinek „szótára” – L. A. Cserejszkij *Puskin és környezete* [*Пушкин и его окружение*] – (Leningrád, 1975) c. könyvének előszavában. A mű mintegy 2500 életrajzi információt tartalmaz a költő rokonairól, líceum-társairól, irodalmárokról és színészekről, az orosz forradalmi mozgalom kiemelkedő alakjairól, diplomátákról és katonákról, a hivatalos Oroszország tekintélyeiről és a jobbágyokról. Cserejszkij szótára, amellett, hogy fontos segédanyagot szolgáltat Puskin életének és mun-

„Герой нашего времени”, „Мертвые души”); C. B. Кузнецова: Поэзия Пушкина в английских переводах (опыт сопоставительного анализа трагедии „Борис Годунов”),

1974: Н. И. Михайлова: Типология повествования в художественной прозе Пушкина; Д. Л. Устюжанин: „Маленькие трагедии” Пушкина,

1975: Л. С. Сидяков: Поэзия и проза Пушкина. Соотношение и взаимное действие (doktori disszertáció).

kasságának tanulmányozásához, érzékletesen bizonyítja, hogy Puskin kora társadalmi és kulturális életében kivételes helyet foglalt el.³

Évről évre nő a Puskin életével és munkásságával kapcsolatos dokumentációs anyag. (Újabbban felfedezett memoárok, Puskinhoz írt levelek, újabb adalékok a költőnek a dekabrista mozgalomhoz fűződő kapcsolatairól, párbajáról és haláláról stb.) Egy részük a már említett kiadványokban, valamint a *Prometheus* c. almanach tizedik, puskins kötetében (Moszkva, 1974. Szerkesztette és összeállította T. G. Cjavlovszkaja) jelent meg, más részük elszórta, különböző ismeretterjesztő kiadványokban látott napvilágot. Az ilyen jellegű művek közül említésre méltó M. Dementyev és I. Obodovszkaja *Puskin körül* [*Вокруг Пушкина*] (Moszkva, 1975.) c. könyve. A könyv Puskin feleségének és felesége nővéreinek leveleit tartalmazza, új megvilágításba helyezve a költő családi életét. D. D. Blagoj a könyvhöz írt előszavában („Kordában tartott boldogság”) ezt írja: „Itt az ideje, hogy lezárjuk a másfél évszázada tartó „vádhadhatatot” a költő feleségével szemben.”

A forráskutató munkákhoz közel állnak az új dokumentációs anyagokon alapuló életrajzi tanulmányok. Az igazolt tények és tradicionális elképzelések talaján álló teljes Puskin-életrajzot Sz. M. Petrov *A. Sz. Puskin. Élete és munkássága* [*А. С. Пушкин. Очерки жизни и творчества*] Moszkva, 1973. és B. Sz. Mejlah *Puskin élete* [*Жизнь Пушкина*] – Leningrád, 1974. c. műve képviseli. M. I. Gillelsson könyve – *A fiatal Puskin és az arzaszói szövetség* [*Молодой Пушкин и арзамасское братство*] – Leningrád, 1974. – azt a baráti irodalmi kört vizsgálja, amelyben a nagy költő alkotói egyénisége fejlődött. Hasonlóan sok könyv jelent meg az irodalmi tájismeret területéről. Ezek a kiadványok nemcsak a Szovjetunió Puskin-emlékhelyeit írják le, hanem Puskin életének egyes szakaszairól is beszámolnak.⁴

A Puskinról nyert különböző információk tömege olyan mértékben nő, hogy egyre nehezebb teljességükben számba venni őket. Szerencsére a Puskin-bibliográfia elég jól kidolgozott. A *Puskin művei és a róla szóló irodalom bibliográfiája. 1918–1936*. [*Библиография произведений Пушкина и литературы о нем. 1918–1936*] – Leningrád, 1973. Szerk. Ja. L. Levkovics második része lezárta a bibliográfiai mutatók 1814–1957 közötti szakadatlan sorát. A *Временник Пушкинской комиссии* c. kiadványban 1962 óta kapnak helyet a Puskin-kutatások éves mutatói, melyek a költőről szóló alapvető irodalmat regisztrálják. (Összeállítója V. V. Zajcev.)

Bár a kifejezetten Puskin művészi örökségének szentelt tanulmányok – óriási számuk miatt – szinte áttekinthetetlenek, észrevehető, hogy az utóbbi időben a hangsúly a költő 1830-as években kifejtett munkásságára terelődött át. Ez az időszak Puskin művészi fejlődésének legbonyolultabb szakasza, amelyet korai halála szakított meg. G. P. Makogonyenko *Puskin munkássága az 1830-as években. 1830–1833*. [*Творчество Пушкина в 1830-е годы. 1830–1833*] – Leningrád, 1974. c. könyvében pontosan meghatározza ennek az átmenetnek a lényegét, hangsúlyozva, hogy Puskin életművének hagyományos, két elszigetelt részre – romantikus és realista szakaszra való osztása váratlan eredményekre vezetett: felmerült az a veszély, hogy a puskinsi realizmus fejlődéséről és kimagasló eredményeiről a hangsúly keletkezésének problémáira terelődik át. Puskin líráját, prózáját és drámáit tanulmányozva G. P. Makogonyenko bebizonyítja, hogy ezekben az években Puskin realizmusában a nyugtalan, lázadó jellemek ábrázolása a legfontosabb, s ez határozza meg stílusának sajátosságait is.

³ Lásd még: М. Руденская, С. Руденская. Они учились с Пушкиным. Ленинград, 1976 (очерки-биографии, освещающие жизненный путь соучеников Пушкина по Лицею); Н. А. Раевский. Друг Пушкина П. В. Нащокин. Ленинград, 1976. В. М. Русаков. Потомки А. С. Пушкина. Ленинград, 1974. Н. А. Расвский. Портреты заговорили. Алма-Ата 1976.

⁴ А. Гордин. Пушкин в Псковском крае. Ленинград, 1970. А. Еремин. Пушкин в Болдино. Горький, 1972. А. С. Пьянов. „Берег, милый для меня...” Пушкинские места Верхневолжья. Москва, 1974. В. К. Зажурило, Л. И. Кузьмина, Г. И. Назарова. Пушкинские места Ленинграда. Ленинград, 1974. М. Выгон. Пушкин в Крыму. Симферополь, 1974. „Шумит Арагва предо мною...” (сост. В. Шадури) Тбилиси, 1974. М. Н. Елизарова. Пушкин в Казани. Казань, 1975. И. К. Ениколопов. Пушкин в Грузии и под Эрзерумом. Тбилиси, 1975. Б. А. Трубцкой. „Твоей молвой наполнен сей предел...” Страницы жизни Пушкина в Молдавии. Кишинев, 1973. Л. Керцелли. Тверской край в рисунках Пушкина. Москва, 1976.

Puskin hősei nem harcosok, de bizonyos pillanatokban képesek kihívást intézni az évszázados hagyományok ellen, sőt, ha rövid időre is, de megtalálják az ezeket átalakítani hivatott erkölcsi szabadságot.

Puskin dekabrista felkelés utáni társadalmi-politikai pozícióját elemzi M. P. Jeremina *A publicista Puskin [Пушкин-публицист]* – Moszkva, 1976. c. könyvében. A szerző nemcsak a költőnek kora irodalmi harcaiban való aktív részvételét (a *Lityerturnaja gazeta* hasábjain, mint a *Szovremennyik* szerkesztője), nemcsak a publicisztikájára jellemző Nagy Péter-, Ragyiscsev-, Pugacsov-témáit, hanem a puskin életmű aktív politikai célzatosságát is vizsgálja. Puskin egész munkássága szemben állt kegyetlen korával, a szabadságot dicsőítette, nemes érzéseket és nagylelkűséget váltott ki.

J. M. Tojbin *Puskin. Az 1830-as évek munkássága és a történeti szemlélet kérdései [Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма]* Voronyezs, 1976. c. munkájában a puskin lírát, a *Kis tragédiákat*, a *Rézlovast* és *A kapitány leányát* vizsgálja. Ezekben a művekben hasonló mértékben jelenik meg a költőnek az a törekvése, hogy kora valóságát történeti síkon, a múltból a jelenbe és a jövőbe való átmenetében világítja meg. Puskin gondolkodásának történetisége szerves egységbe fonódott mély értelmű népiességével. Ez határozta meg munkásságának utolsó éveiben epikusságát, törekvését a kiegyensúlyozott, harmonikus ideál felé.

A puskin életmű egyes műfajai közül a kutatók figyelmét elsősorban a dramaturgia köti le.⁵ Az ennek a témának szentelt munkákban általában a színházismereti aspektus erősen hangsúlyozott. Ez annak tudható be, hogy még mindig nem teljesen tisztázott a kérdés, alkalmasak-e a puskin darabok színpadra.

A törekvés a puskin életmű elemzésének rendszerezésére a Puskin-művek meghatározott problémáit érintő különböző felfogások összeütközésében nyilvánul meg. Ilyen problémák: a *Belkin elbeszéléseiben* a „belkini” és puskin nézetek, következtetések viszonya, a *Kis tragédiákban* a lírai és filozófiai szimbólumok egyesítése, a *Pikk dámában* a fantasztikum és a realitás, a tragikum és az ironia kapcsolata. A kérdés korszerű megközelítése a Puskin-művek problematikájának dialektikus értelmezése, hiszen ezektől idegen az egyoldalú, „sima” megoldás. Jellemzőek ebben az értelemben a *Rézlovassal* kapcsolatos (részben már fentebb említett) munkák, amelyek a korábbi évek „szigorú” koncepcióit (kinek van „igaza”: Pjotrnak vagy Jevgenyijnek) a puskin gondolat hamis leegyszerűsítéseként értékelik, és a művet nyitott szisztémaként kezelik, melyben a tragikus ellentét, a szembenálló erők összeegyeztethetatlensége jut kifejezésre, bár ez a szembenállás időleges, sajátosan „egyesített” a költő esztétikai ideáljának szférájában.

Puskin egyes műveit és egész munkásságát szélesebb kontextusban is vizsgálják. Ezeknek a vizsgálatoknak alapvető tartalmát jól jellemzi a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Orosz Irodalmi Intézete (Puskin-ház) sorozatának három utolsó kötete (*Puskin. Tanulmányok és anyagok*, 5. kötet – *Puskin és az orosz kultúra*, 6. kötet – *Puskin realizmusa és kora irodalma*, 7. kötet – *Puskin és a világirodalom [Пушкин. Исследования и материалы; Пушкин и русская культура, Реализм Пушкина и литература его времени, Пушкин и мировая литература]* Leningrád, 1967, 1969, 1974), bár magától értetődik, hogy a felsorolt kiadványok korántsem jelentik az ezzel kapcsolatos tanulmányok összességét. Az utóbbi években az összehasonlító Puskin-kutatások középpontjában a nemzeti és az általános emberi viszonyának vizsgálata áll, másrésről Puskin életművének külföldi fogadtatását, világszerte növekvő jelentőségét tanulmányozzák.⁶

Amellett, hogy a költő munkásságának a nyugati kultúrákkal való sokoldalú kapcsolatait vizsgálják, az utóbbi években egyre jelentősebb helyet kap a Puskin és a Kelet témája.⁷

⁵ Н. Ф. Филиппова. Нпродная драма А. С. Пушкина (Борис Годунов). Москва, 1972. Н. Литвиненко. Пушкин и театр. Формирование театральных воззрений. Москва, 1974. Д. Устюжанин. Маленькие трагедии А. С. Пушкина. Москва, 1974. О. Фельдман. Судьба драматургии Пушкина. Москва, 1975. статьи В. Непомнящего, В. Соловьева, В. Рецептера и др.

⁶ A 70-es években a Szovjetunióban két cikk jelent meg Puskin magyarországi fogadtatásáról: Д. Радо, Л. Тарди: Первый венгерский переводчик Пушкина в Грузии. – В кн.: Литературные взаимосвязи. Сб. 3. Тбилиси, 1972. Ж. Геренчер: Пушкин в Венгрии. – Детская литература, 1973. № 4.

⁷ Д. Б. Исаков: Творчество А. С. Пушкина в странах зарубежного Востока (Научная конференция в Институте востоковедения АН СССР). Народы Азии и Африки, 1974, № 6. Н. М. Лобикова. Пушкин и восток. Очерки. Москва, 1974. статьи Д. И. Белкина.

Szükségszerű, hogy a Szovjetunióban sokoldalúan tanulmányozzák a puskini örökségnek az ország népei által való termékeny befogadási folyamatát. Amíg Puskin életében művei csak 3 nyelven jelentek meg nyomtatásban (grúz, ukrán és moldován nyelven), s a centenáriumi is mindössze 17 nyelven, addig ma a puskini költészet és próza 69, a Szovjetunióban élő nép nyelvére van lefordítva, közöttük a sarki Észak, a Távol-Kelet és az Északi-Kaukázus népeinek nyelvére is, amely területek csak a szovjet korszakban kaptak írásbeliséget. Puskin műveinek a nemzetiségek körében való terjesztésével, ezek aktív befogadásával, a fordítások elemzésével terjedelmes irodalom foglalkozik, pl. a Jerevánban megjelent két gyűjteményes kötet: *Puskin és a Szovjetunió népeinek irodalma* [Пушкин и литература народов Советского Союза] 1974. („... И назовет всяк сущий в ней язык...” 1975). Ez utóbbiban bibliográfiai áttekintést is találunk, amely, ha nem is teljesen, de valamennyire képet ad a szovjet Puskin-kutatások széles skálájáról.

(Fordította: Megyeriné Köllő Júlia)

GOETHE MŰVEINEK MAGYAR MEGZENESÍTŐI

A weimari költőfejedelem, Goethe költészete éppoly dús virágzásba szökkentette a német zeneirodalmat, mint Csokonai, Petőfi, Arany, Ady poézisének varázsa a magyar, Puskin bűbajos versei az orosz és szovjet zenét. Goethe hatását a német muzsikára már alaposan felmérte a német zenetudomány, Richard Koegel, Walter Nohl, Ottó Erich Deutsch publikációiban, továbbá a francia Romain Rolland¹ tisztázta a weimari költő Beethoven-kapcsolatát, James Simon a Faust nyomán keletkezett zeneműveket summázta, Wilhelm Bode,² Hermann Abert³ ezirányú kutatásai is alapvető fontosságúak. Wilhelmj Tappert zenefilológus az 1898-ban megjelent repertóriumában⁴ az *Erkönig*nek „csak” 54 megzenésítéséről tudott, de munkájának 1906-os második kiadásában 70, s Hans Joachim Moser 1949-ben publikált nagy értékű kiadványában⁵ az említett költemény 72 dallamosításáról számolt be. Tehát a híres *Erkönig* című vers meghaladta Petőfi *Nemzeti dala* hatását, amely „csupán” 26-féle zenével terjedt el a magyar zeneirodalomban.

A legelső Goethe-megzenésítők közé tartozott Karl Friedrich Zelter, a Liedertafel megalapítója Berlinben. Goethe nagyon kedvelte versei megzenésítőjét, Zeltert; barátságukat igazolja gyakori levélváltásuk. A 885 Goethe-levél, amelynek címzettje Zelter (1758–1832) volt, beszédes bizonyossága vonzalmuknak. Kodály szerint azért kedvelte a költő Zelter megzenésítéseit, mert „a verse nem borít rá olyan zenei köpenyt, amelyben eltűnik” a szöveg.⁶ A levélgyűjteményt kiadta 1957-ben S. Holzmann, mely más jellegű, mint az 1913-ban megjelent Max Hecker kompendiuma. Annyira ragaszkodott Zelter Goethehez, hogy a halálba is követte alig 53 nap múltán a nagy költőt. Még Reichárd dalaira is felfigyelt Goethe, Kaysert pedig Weimarba szerződtette a színházhoz, s részére készítette el számos énekes játék librettóját. Azonban a kor igazi lángelméit, Beethovent, főleg Schubertet alig méltatta figyelmére. Pedig azok mindketten nagy rajongással közeledtek feléje. Beethoven vonzalmát a költő iránt mutatja 1811. április 12-én Bécsben kelt levele, amelyben arról értesíti Goethét, hogy megkapja a Breitkopf-cégtől hamarosan az Egmont kottáját.⁷ Zárójelben mondva: az Egmont első muzsikáját is Kayserrel komponáltatta meg a költő. Beethoven kompozíciója, kísérőzenéje az Egmonthoz csak később, 1812–14-ben került Weimarban előadásra. Az igazság kedvéért nem hallgathatjuk el, hogy Goethe színházi igazgatósága idején a legfontosabb operák java része műsorra került Weimarban.⁸ Gyakori elfoglaltságát talán az okozhatta, hogy barátja, Zelter szemüvegén át tekintette a zenevilágot, s sokszor kritika nélkül átvette annak véleményét.

Goethe költészete az egész művelt világ közkinccse, nemcsak a német zene meríthet belőle, inspirálta más nemzetek zeneszerzőit is. Így az orosz Glinka, Csajkovszkij, Ljapunov, Medtner, Muszorgszkij, Rubinstein, Tanyeev, a szovjet Majakovszkij éppúgy bűvkörébe került, mint a norvég

¹ Romain Roland: Goethe és a zene. (Ford. Benedek Marcell) 1931.

² Wilhelmj Bode: Die Tonkunst in Goethes Leben. Berlin, 1912.

³ Hermann Abert: Goethe und die Musik. Stuttgart, 1922.

⁴ Wilhelmj Tappert: 70 Erkönig Kompositionen. 1906.

⁵ Hans Joachim Moser: Goethe und die Musik. Peters. Leipzig, 1949.

⁶ Kodály Zoltán: Visszatekintés. Bp. Z. V. 1964. II. köt. 398.

⁷ Jemnitz Sándor: Beethoven élete leveleiben Z. V. 1960. 156.

⁸ R. Rolland: I. m. 149.

Grieg, a cseh Křenek, Reznicek, a lengyel Moniusko, a finn Järnefelt vagy akár Gounod, Verdi is. Az alábbiakban nem célunk Goethe hatását felmérni az európai zene kifejlődésére, hanem csupán feltárjuk a magyar zenei múlt hagyományait, amely eléggé gazdag Goethe-vonatkozásokban. Rövid beszámolókból kitűnik: a költő szerepe fontos a magyar muzsika kifejlődésében is akaratlanul részt vállalt nemzeti zenénk kiterbélyesedésében. Költészetétől inspirált zeneszerzőink szívesen dolgozták fel költeményeit, amelyek egy része méltó helyet foglal el zenei pantheonunkban. Hatása nyomán ki-lombosodott dal- és kórusirodalmunk, még operák és zenekari művek is keletkeztek poézise nyomán.

Műdalok

Először tekintsük át műdalirodalmunkat. Azokat a dalokat tárgyaljuk előbb, amelyeket az eredeti német textusra szánt szerzőjük. A legelső magyar megzenésítője Liszt Ferenc lehetett, aki ugyanazt a színházat vezette 10 évig 1848–57 között, mint Goethe 1791–1817-ig. A városka légköre, a színház emlékei, hagyományai is buzdították a versmegzenésítésekre. 95 dala több kiadást megért, de mi a legautentikusabb edíciót, a Breitkopf-cégnél megjelent összkiadás anyagát tekintjük át.

Ezúttal a keletkezési sorrendjünkben tárgyaljuk meg Liszt dalait, amelyek Goethe szövegére íródtak. Az *Es war ein König in Thule* gyakran szerepel hangversenyműsoron is. E dal 1843-ban jelent meg először. A *Mignons Lied* – amelyet megzenésített Beethoven is – első verziója 1843-ból való. A második, 1856-os kidolgozásában Asz-dúrból A-dúrba modulál a darab, majd visszatér a kiinduló hangnembe. Amíg az első megoldásban a harmónia kezelése bővelkedik kromában, a másodikban sok az enharmonikus átértelmezés. Az utóbbi zongorakísérletét meg is hangszerelte a mester, amely 1861-ben jelent meg.

Érdekes feladat kitapintani a megzenésítés alakulását a *Der du von dem Himmel bist* dallam-világában. A kinyomtatásra került zeneműben nyoma van az eredeti kéziratban mutatkozó elgondolás-nak (kezdő 19 ütemét a weimari múzeum anyaga alapján közölte a Liszt-összkiadás a Dalok I. kötetének bevezető előszava előtt a kézirat hasonmásában). Az 1843-as és 1856-os kiadású megzené-sítés hasonló, hiányzik azonban belőle a dal vége. Az elsőben visszatér a II. versszak szövege, a máso-dikban elhagyta az ismétlést Liszt. Bizonyára belátta, hogy a szövegismétlés nem járul hozzá a hangu-lati egység megteremtéséhez. Az újabb verzió egységesebb, amelyben kitartott hangzatokkal kíséri a zongora a romantikus dallamot.

A *Freudvoll und Leidvoll* zenéje 1844-ben keletkezett, s 1848-ban került kiadásra, amikor már elkészült a második változata is. Míg a harmadik verziója 1860-ból való. A harmadik variánsa a másodikhoz hasonló, de azzal sem teljesen azonos, mert tömörebb, s befejezése rövidebb. A lefelé hajló szextugrás a dallamban valóságos névjegye a végső megoldásnak. A zongoraközjáték is kevesebb a III. verzióban.

Wer nie sein Brot mit Tränen ass szövegét két ízben is dallamosította Liszt. Az utóbbiban az első négy szó melódiáját háromszor is ismételte. A dal szekvenciális jellegű, s ezzel izgatottabb lelkiállapotot fejezett ki a zeneszerző. Amíg az első kidolgozás zongorakísérlete triolás mozgású, a másodikban hárfaszerű játékot kívánt a mester. Természetesen ez is bővelkedik kromatikában. Az eltérő két zenét közli az összkiadás a bevezető szövegrészben.

Az *Über allen Gipfeln ist Ruh* kétféle kiadása között nincs lényeges különbség. A kifejezésteljes dallamot kitartott hangzatokkal kíséri a zongora. Liszt 95 dala mind német textusra épült. Hamburger Klára hibáztatja Liszt szövegkezelését,⁹ mert Goethét – átkölti. „Megzenésítésében elvész a versek népdal-népballada jellege is (*Es war ein König in Thule*) . . . A prozódiaival, a helyes deklamációval sem sokat törődik . . .” Természetesen lehet Liszt megoldását másként is értelmezni. Liszt nem kísérlete-zett magyar költők verseit dalokba foglalni. Műdalainak első kiadásai Schlesinger és Haslingernél, végső verziójuk pedig Kahnt és az említett Schlesinger cégeknél jelentek meg. Csaknem valamennyi éneke bővelkedik kromatikában és enharmoniában. Újabbban Fraknói Vilmos gondozása révén magyar kiadás-ban is megtaláljuk a Liszt-dalok között az említett hat Goethe-dal közül, az első kettőt kivéve, valamennyit *Ki jószág vagy, Bizni és égni, Ki még nem sírt, végül Fenn az ormon* címen Hajnal Gábor, Jékely Zoltán, Gál Zsuzsa magyar műfordításában.

⁹ *Hamburger Klára*: Liszt Ferenc. Bp., 1966. Gondolat, 126–27.

A maga idejében jelentősnek számított Goldmark Károly (1830–1915) opusz 37 számmal jelzett 8 éneke közül a *Mailed* 1888-ból. Ez a Meranban keletkezett 3/8-os ütemű kis dalocska eltér az akkor szokványos 8 ütemes, szimmetrikus tagolásra törekvő típustól. A zongorakísérete magában foglalja a kromatizáló énekszólamot, amely sokszor körülírja azt. Harmonizálásában megtaláljuk a terc relációjú harmóniákat, így pl. az F-dúr akkordot Desz-dúr hangzat követi. Prozódiailag megfelelő ez a három tagú dalocska, amelyben a dallam visszaverődik „an den Felsen beim Floss” szavakra. A szöveg végén levő kérdőjelet talán az akkord tercén befejeződő dallammal jelképezi a szerző. Ugyanerre a szövegre kívánczolt Kókai Rezső (1906–1962) műdala is 1930-ban.

Érdemes áttekinteni a „kis mesterek” német szövegre szerzett melódiáit, mert azok prozódiai szempontból jobban sikerültek, mint a magyar műfordítások dallamosításai. Ugyanis szerzőjük előtt már számos remekmű mintaszerű szövegkezelése lebeghetett példaként, s a zeneszerzők mesterei is útbaigazíthatták tanítványaikat. Viszont a helyes magyar szövegkezelés kívánalmaival még századunk elején sem voltak tisztában.

Winkler Károly Angyal (1786–1845) bajor származású volt, de korán letelepedett Pesten, bekapcsolódott a helybeli zeneéletbe. Bartalus István zenetudósunk ismerte dalait, s közölte nagy értékű *Magyar Orpheus* című példatárában Kisfaludy Károlynak a *Csalódás* szövegére szerzett dalát. A Széchenyi Könyvtár Zeneműtárában levő *Erste Verlust* textusára szánt duettjén Winklernek írta nevét, de lehet, hogy a kézirat másolt példány. A két szopránhangra komponált duettjében gyakran dialogizálnak a szólamok, s tercelés is akad benne kromatikával fűszerezve. Ez a Schubert-dalok utánrezgésének tekinthető. Ugyanazt a szöveget dallamosította még Zsolt (Zsakovecz) Nándor is (1887–1936). Éneke 1905-ből datálódik, tehát ez akadémiai dolgozatnak tekinthető. Zárójelben mondvá: Zsolt vizsgadolgozatát, a hegedűversenyét 1906. október 22-én mutatta be az Operaház tagjaiból alakult Filharmóniai Társaság zenekara Kerner István vezetésével. E hangversenyen került előadásra Kodály vizsgadolgozata, a Nyári este című mű is. Zsolt dalának prozódiaja helyes, ezt alaposan elsajátíthatta ő Koessler zeneszerzési óráin. Zongorakísérete ügyes megoldású, de akkordkezelésében gyakori a szűkített hetedhangzat használata, amely sablonos megoldás.

Lazán tartozik még ide Benedikt Randhartinger (1802–1893) *An die Entfernte* dallama, harmonika- és zongorakísérettel. Az osztrák zeneszerző, aki Schubert barátja is volt, 1825–32 között könyvtárosként működött Széchenyi Istvánnál Horpácson. Csak ezért említjük meg énekét, amely nem nagy igényű. Malray László (1857–1915) a *Gretchen's Klage*t 6/8-os ütemben közli kromatikával átíratott melódiájában.

Reinitz Béla (1878–1943) az Ady-versek szorgalmas megzenésítője, miután az 1919-es proletárdiktatúra alatt tanúsított magatartása miatt fogházbüntetést kapott, büntetésének kitöltése után Bécsbe, majd Németországba emigrált. Berlini tartózkodása idején, 1930-ban négy Goethe-verset zenésített meg, mégpedig a *Sehnsucht*, a *Die schöne Nacht*, a *Lebendiges Andenken* és a *Nähe des Geliebten* sorait. De Ady-dalainak élénk ritmizálását, ösztönösen eredeti melódiavezetését, harmonizálási ügyességét nem közelítik meg Goethe-megzenésítései. Egyhangúságot eredményez pl. a *Sehnsucht* hallgatása, amelyben az első ütem ritmusképlete ismétlődik végig. A *Die schöne Nacht* zenéjének valamennyi üteme trochaikus lebegésű. Lehet, hogy Ady-dalait annak idején megmutatta Siklósnak vagy Kodálynak, s ezek végső formájukat Kodály útbaigazításai után nyerték el. Viszont Goethe-dalait nem javította kis egyik mester sem, mert Berlinben írta azokat.

Megemlíthető még Szegheő János (1898–1929) éneke, az *Über allen Gipfeln is Ruh* soraira. Hangszereszerűen megfogalmazott zongorakíséretéből derült ki kiváló pianista adottsága. Ő is, akárcsak Zsolt Nándor is, Koessler növendéke volt a budapesti Zeneakadémián, ami meglátszik helyes német szövegkezelésén. Herzfeld Viktor (1856–1919), a Zeneakadémia egykori zeneszerzestanára a *Ge-fundent* dallamosította.

Még idetartozik Erkel nagy kortársának, Mosonyi Mihálynak hangszerelése, aki Schubert híres *Erkönige* zongorakíséretét instrumentálta zenekarra. A Vezérkönyvben a brácsa- és csellósóló közti jelezte az énekszólamot. Ez előadásra került 1850. március 25-én Pesten a „Hangászegyesület” koncertjén Bräuer Ferenc vezényletével. Miután a szerzők előtt sok mintapélda lebeghetett, a német vers dallamosításának tradíciója mély gyökerű, kidolgozásuk is könnyen sikerülhetett. Így a német szövegű dalok prozódiai megoldása megnyugtató.

Bartók Béla fiatal éveiben sok német szövegű műdalt komponált, amelyek kéziratban maradtak. Az 1890–1904 közötti szárnypróbálgatásaival filológiai alapossggal foglalkozott Denis Dille.¹⁰ A 18–19 éves Bartók Pozsonyból felkerült a Zeneakadémiára, s kezdte el zeneszerzési tanulmányait Hans Koessler vezetése alatt. 1900. június–október között komponált 6 német textusú műdalt, amelyeket összefoglalt Liebeslieder címen. A hat dallal a 62. számú tételben foglalkozik Dille. A sorozat első és ötödik számú szövegírójaként Goethét jelöli meg Bartók a kéziratában. De az első – dr. Újfalussy József zenetudós véleménye szerint – nem Goethe versére készült, mert *Du meine Liebe, du mein Herz* kezdetű Goethe-vers nem létezik. Ám a Schumann-dalok közt leljük meg a *Widmung*ot, amelynek szövegkezdeté: Du meine Seele, du mein Herz. Ez pedig Rückert verse. Bartók változtatta meg önkényesen a Seele szót Liebe-re. Ilyen eset előfordul másutt is a megzenesítésekben.

A Liebeslieder-sorozat 5. számú éneke valóban Goethe szövegére volt szánva. Az 56 ütemű dal 9/4-es ütembeosztású. Ez is jambikus ritmizálású, ütemelőzős kezdetű melódia. Ennek melódiája a német romantika szellemében fogant.

A magyar szövegfordítás nyomán keletkezett Goethe-dalok nem voltak ennyire problémamentesek. Szellemük ugyan német maradt; de a verselés, a műfordítás új megoldást kívánt, s ennek megvalósítása sok nehézséget jelentett eleinte, s sok évtizednek kellett elmúlnia, amíg meglették a helyes utat. Mikos Csák István a *Szellemek dala a vizek felett* című dalát Zoltán Vilmos műfordítására szerezte. Ő Siklós Albert tanítványa volt a Zeneművészeti Főiskola zeneszerzési tanszakán, így érthető, ha akadnak szövegkezelésében hibák, mert Siklós saját szerzeményű dalai sem mintaszerűek prozódiai szempontból. Székely Miksa dala pedig a szórakoztató zene területére tartozik. Az újabb szerzők szerzeményei közt a legkiválóbb Farkas Ferenc *Mefisztó dala*, amely szerencsés kézzel egyesíti az eredetiséget a hatásos kidolgozással.

Kórusművek

Az énekkari darabok közül elsősorban a kor népszerű együttesére, a férfikarra szánt szerzemények érdemelnek figyelmet, mert Liszt munkásságában épp jó néhány férfikari letétje zengi diadalmasan a weimari költőfejedelem igéit. Liszt három alkalmi vonatkozása, magyar szövegű (Petőfi Sándor: *A magyarok istene*, Garay János: *A pataknál* és ifj. Ábrányi Kornél: *Magyar király-dal*) kis énekkari darabjaitól eltekintve német szövegre, elsősorban s talán legszívesebben Goethe szárnyaló soraira komponált. Liszt már 19 éves korában szeretettel foglalkozott Goethe költészetével. Széles körben leginkább elterjedt a *Diákdal* és a *Katonaének* a Faustból, továbbá a sokat emlegetett, utolsó szavait idéző *Fényt! Több fényt!* talán Franz von Schober szövegére. Az utóbbiban 2 trombita és három harsona alapozza a férfikari tömör hangzást. Mert Liszt szívesen erősítette fúvókkal a férfikari együttesét. A nagy költő utolsó szavait idéző kórusmű tiszta dūr hangzását, jellegét a B-dūr hangzat változtatja mixolid tónusúvá.¹¹ Egészen más hangulat árad a *Vándor esti dala* című kórusműből. Lassan felkúszó basszusdallammal kezdődik a darab, lényege: a bensőséges tónus elérése.

Liszt több férfikari művében a pontozott nyolcadot követő tizenhatodra épülő trocheikus ritmus uralkodik, harmonizálásában pedig gyakori a tercrokron hangzatok egymásutánja. Liszt férfikari és más kórusműveit Lukin László, Kerényi György, Szabó Miklós a melódiák áradó sodrásához igazodó helyes magyar szövegfordítással látta el.

A mester vegyeskari feldolgozásai közül kiemelendő az *Angyalok kara* a Faustból, amely a költő születésének centenáriumán került bemutatásra Weimarban. Azért közöljük e helyen a kórusművek címét magyarul, mert ezek széles körben elterjedtek nálunk, s a magyar zeneirodalom közkincsévé lettek. Ebbe a körbe tartozik kissé még Lisztnek Péter Cornelius szövegére szánt weimari népdalfeldolgozása is, amelytet Goethe és Schiller szobrának leleplezése alkalmával énekeltek 1857-ben.

Megemlíthjük Káldy Gyula és Major J. Gyula kis szerzeményeit is, Káldy (1838–1901) a kuruc-kori zene lelkes propagálója 6/8-os ütemben zenésítette meg a *März* eredeti szövegét két dalforma összetételében. A szólamok azonos időben egyszerre énekelnek homofon stílusban. Volkmann egykori

¹⁰ Denis Dille: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks. Bp., Akadémiai Kiadó, 1974. S. 110–16.

¹¹ Forrai Miklós: Fényt! Több fényt! Kóta III. (1974) 5. és 6. sz.

növendéke, Major Ervin zenetudós atyja, Major J. Gyula (1858–1925) férfikvartettre dolgozta fel a *Meine Göttin* szövegét. A második felében szoprán- és baritonszólót is beiktatott a szerző, de ez sem javította meg a sablonos feldolgozását.

Amint az előbbiekből látszik: Liszt férfikari és vegyeskari művein kívül alig találunk számottevő jelentősebb megzenésítést. Liszt egy-egy darabját gyakran több átíratban is feldolgozta, amelyek nem mind jelentek meg nyomtatásban. Így pl. a *Thulei király balladája* megjelent dal formájában, továbbá férfikari átíratának kézírata is megtalálható a weimari Liszt-szobában.

Az újabb vegyeskari darabok között kiemelkedik Balázs Árpád három szólamú feldolgozású zenéje a *Vándor éji dala* textusára. Tóth Árpád kiváló műfordítására készült a kis kórusmű. Balázs Árpád az egyik legtehetségesebb fiatal zeneszerző. Kis darabja közérthető, de emellett egyéni elgondolású. A rövid szerzemény valósággal visszhangszerűen sejtelmesen hangzik, nem emelkedik ki a halk dinamikából.

Zenekari művek

A költő születésének 100. évfordulójára szánta Liszt Ferenc az Ünnepi indulóját, amely a weimari bemutatója után Pesten is előadásra került a Zenekedvelők koncertjén 1872. I. 24-én.

A Goethe-centenárium hívta életre Liszt *Tasso* című szimfonikus költeményét is, amely a weimari színház ünnepségére a költő Torquado Tasso című hatásos drámájának felújítására készült nyitányként. De Liszt – amint legtöbb más művét is – ezt is átdolgozta, s így lett belőle három részes szimfonikus költemény. Alaptémája az a régi gondolásdal, amelyet ő Velencében járva éppúgy hallhatott, mint akár Tartini vagy a nagy francia gondolkodó és zeneszerző, Rousseau is. A gondolásdal vissza-visszatér a darab folyamán, de más-más hangszereléssel. A mű eleje a nagy költő, Tasso keserű panaszát zengi Byron költeménye nyomán, aki börtönének rácsait rázza kétségbeesetten.¹² Majd menüettszerű tánczene a ferrarai gondtalan udvari életet ábrázolja, végül a harmadik rész mintegy a költő dicsőítésének lelkes panegyrisé. Liszt bőségesen szerepelteti a rézfúvókat partitúrájában, de a vége felé – gyengédebb hatást szándékozván kelteni – megszólaltatja a hárfát is.

Faust eseménykomplexuma el sem képzelhető zenei aláfestés nélkül. Az I. rész mennyei prologjánál Goethe nem írhatta elő a zenei kiegészítést, mert az hiányzott még a weimari bemutatón. Akkor csak Faust monológjával kezdődött meg az előadás. Olyan jelenetek, amint pl. a méregpohár letétele, katonák kardala, a parasztok tánca, a szellemek kara, az Auerbach-pincében a patkánydal, a boszorkánykonyha ábrázolása, Mefisztó-szerenádja, a Valpurgis-éj, el sem képzelhető zenei kiegészítés nélkül. A dómjelenet pedig élettelen orgonával kísért egyházi kórus nélkül.

Liszt képzeletét nemcsak Goethe remekműve, a drámai költemény izgatta, hanem általában a Faust-monda és ennek más feldolgozásai is. Ennek a nagyfokú érdeklődésnek tudhatjuk be, hogy 1860-ban két epizódot feldolgozott a magyarországi születésű Lenaunak Faust-költeménye nyomán zenekarra, zongorára, négykezes-átíratban is.

A Faust-monda s az ennek nyomán keletkezett Goethe-remekmű, a híres drámai költemény sok éven át foglalkoztatta Liszt képzeletét. Az első vázlatai már 1840-ben keletkeztek, de csak 14 év múltán készült el vezérkönyvével, amelyet egyes részletek bővülése is követett. A Faust alkalmas volt zenei feldolgozásra. Szívesen vállalta volna Beethoven is ennek megvalósítását, de ez – Goethe óhaja folytán – Radziwil herceg, majd Eberwein zenéjével került szinkronba. Talán a weimari környezet, a Goethe-kultusz is hozzájárult Liszt témaválasztásához. Faust szimfóniája három tételes, s ezekben a drámai költemény három főalakja, Faust, Gretchen (Margit), Mefisztó zenei jellemképét, portréját adja. Faustban a tőprengő, tétozózó, majd cselekvőképes tudóst, Margitban az eszményi nőt ábrázolja. Az utolsó tétel a démoni karakter rajza. Ebben valóságos torzító, görbe tükörben mutatkoznak az első két rész témái – diabolikusan átértelmezve. Somfai megállapítása szerint először kis létszámú együttesre, majd „nagy” zenekarra hangszerezte Liszt a művét. Sokat töprengett azon a mester, vajon kórusral vagy pusztán zenekari befejezéssel lássa-e el szimfóniáját. Somfai szerint az énekelt változat révén terjedősebbé válik a mű, s ez stílusában idegen testet képez. Somfai elemzése általában helytálló, nagyon részletes, de ellenvéleményt keit azzal a megállapításával, hogy a Faust-szimfónia bevezető

¹² *Kecskeméti István*: Tasso. Orsz. Filh. Műsorfüzet. 1965. 15. sz. 9. l.

ütemeiben 12 fokú témát rejt.¹³ Mert a 12 fokú hangrendszerben ugyanazon hangköz szekvenciális ismétlése nem lehet, viszont Lisztnél a bővített hármas rekapitulálását kapjuk meg más-más fokról elindítva. Egyébként Somfai megállapítását átvette Hamburger is kitűnő Liszt-életrajzában, s ezt joggal kifogásolta Szelényi a kritikájában.¹⁴ Amint már említettük, a Faust-monda és más Faust-feldolgozások is foglalkoztatták a mester képzeletét.

Megemlíthető még Wagner eszméi fanatikusként hívének, Achatesének, Mihalovich Ödönnek két Faust-zeneműve. Még mielőtt Hauptmann-nál, Corneliusnál tanult volna zeneszerzést, csupán Mosonyi Mihály oktatására támaszkodva komponálta meg 1864-ben a Faust-nyitányát, amely a kor divatja szerint négykezes zongoraátíratban jelent meg. Mihalovich rövid darabja halmozta a kromatikát, s nem mutatkozott benne igazi dallamformáló ötlet. Az akkordfelbontásokban bővelkedő darabja nem került előadásra. Gyengeségét érezte maga a zeneszerző is, mert ezt a későbbi, 1870. április 6-i szerzői estjén sem adatta elő. Nincs igaza Harasztinak, hogy a „Faust”-nyitánnyal . . . egy csapásra magára vonta a közönség figyelmét”.¹⁵ Major Ervin, aki alapos életrajzban számolt be Mihalovich működéséről, nem tud a nyitány előadásáról.¹⁶ Perdöntő a kérdésben Csuka Béla bibliográfiája, amely szintén nem említi meg bemutatását.¹⁷ Bartalus István, a kiváló zenetörténészünk emlékezett meg a nyitány négykezes-átíratáról, mely megjelent nyomtatásban is. Dicsérte a művet a Koszoru hasábjain, felismerte benne Wagner nyelvezetének kisugárzó erejét. Szerinte, ha hallaná Wagner, úgy nyilatkozna: „Kicsoda beszél az én szájjammal?”¹⁸

De a másik Faust-művét, a *Faust-ábrándot* előadta a budapesti Filharmóniai Társaság zenekara 1896. február 24-én, csakhogy ez nem volt azonos a *Nyitánnyal*. Később, 1880-ban keletkezett az *Ábránd*. A bemutatását Felix Mottl karlsruhei karnagy vezényelte. A Budapesti Hírlap recenziója szerint a „Fantázia nem érte el azt a hatást, amit a legutóbbi hangversenyen a Sellő tett . . . Komor, szaggatott ez a kompozíció, amelynek gyönyörű helyei nem kárpótolják a publikumot az egész mű ridegségeért.”¹⁹

Pozitívebben értékelt az *Ábrándot* a Pesti Napló kritikus, szerinte a „Faust misztikus mozzanataihoz tapadó metafizikai tépelődések hangulata mélységes kombinációkkal vannak e műben ecsetelve”. Borongós hangulata hangsúlyozása mellett megállapította: „Faust-féle ördögös mágiát nem is lenne célszerű átlátszó zenei frázisokkal illusztrálni. Hangszerelése ragyogó” – írta a kritikus eltúlozott bírálatában.²⁰

Kantáta

Csupán egy nagy méretű kantatáról, Kenessey Jenő *Prometheusz és a kovácsok* című művéről tudunk, amely 1960-ban készült el. Kenessey működési területe az Operaházban volt, s ott elsősorban karmesterként tűnt ki. *Arany meg az asszony* című operája és a *Bihari nótája* című táncjátéka sikeres bemutatásra is jutott. Goethe textusa nyomán keletkezett kantátája nem került előadásra.

Opera

Goethe drámájából merítette tárgyát az egyik magyar opera is, mégpedig a keszthelyi születésű Goldmark Károly (1830–1915) sorrendben ötödik, utolsó előtti dalműve, a Berlichingeni Götz. A szövegkönyvről – amelyet Willner készített Goldmark részére – nem sok jót mondott Sándor Tivadar, a *Pesti Napló* kritikus. Szerinte ez „többnemű betegségben sorvad, elsősorban a cselekmény

¹³ *Somfai László*: Liszt Faust-szimfóniájának alakváltásai. Magyar Zene I. (1960) 564. és 1961. 80.

¹⁴ *Szelényi István*: Egy újabb Liszt-könyvről. Uo. VII. (1966) 516.

¹⁵ *Harashti Emil*: Wagner Richárd és Magyarország. MTA k. 1916. 326.

¹⁶ *Major Ervin*: Mihalovich Ödön. Muzsika I. (1929) 5. sz. 8.

¹⁷ *Csuka Béla*: A Filharmóniai Társaság emlékkönyve. 1943.

¹⁸ *Bartalus István*: Koszoru II. (1864) I. félv. 24. sz. 573.

¹⁹ Névalírási nélküli kr. Budapesti Hírlap, 1896. febr. 25. 55. sz. 7.

²⁰ I. I. Filharmóniai Társ. hangversenye, Pesti Napló, 1896. febr. 25.

rendkívüli szagattottságában. Kilencszer megy le a függöny és . . . drámai éllel csak négy (kép) viszi előbbre a cselekményt. Götz sorsáról szerinte keveset tudunk meg, mert alakja epizódyszerű lesz az opera cselekményében. Megállapította, hogy a zenekar . . . fölébe kerekedik az énekszólámnak, amelynek épp a drámai részekben nem tudott Goldmark szárnyat, melódiát adni.” Azonban elismerte, hogy a zeneszerző „régi erejében mutatkozik meg a zene- és énekar, valamint az együttesek felépítésében is”.²¹ Az *Egyetértés* ismeretlen nevű kritikusa sem bírálta előnyösebben a 72 éves szerző operáját. „A legragyogóbb pályának is van fordulója, amelytől az út már nem előre vezet” – szorinte.²²

Koch Lajos, a szorgalmas tollú bibliográfus a Götz tizenhat recenzióját említette meg, s ezek közül kilenc kritikából részleteket is közölt.²³ Azonban alig egy-két mondatot idézett, s ezekből világos képet nem nyerhetünk az opera fogadtatásáról; mert kritikakivonata a negatív mozzanatokat elhallgatva csupán a pozitívumokat említette. Az általa idézett kritikákból nem derül ki az az igazság, hogy az öregedő mester invenciója halványul. Bár az opera néhány jelenete kiemelkedik, így Franz és Adelheid III. felvonásbeli kettőse s a felvonás előjátéka, Adelheid szólója a végső felvonásból, mégis a dalmű Goldmark pályáján hanyatlást jelent.²⁴ A Götz mindössze 19 alkalommal került előadásra a budapesti Operaházban a bemutatót követő játérendben, s felújításra nem jutott. A pesti előadást követett néhány külföldi bemutatás is, így Frankfurtban 1903. febr. elsején, Linzben 1904. november 17-én, végül Brünmben 1905. március 18-án került színre, de sehol sem maradt meg műsoron. Vitán felüli, hogy nem érte el első dalművének, a *Sába királynőjének* sikerét, amely csak 1937-ig 285 alkalommal került előadásra Budapesten.

Áttekintés

Lehet, hogy egyoldalú az a kép, amelyet Goethe zenei vonatkozásairól mintáztunk. Nem részleteztük, hogy mennyi verse szökkent dalba az orosz, francia, olasz zeneszerzők nyomán. Nem foglalkoztunk azzal a sok daljátékkal, amelynek szövege a költő keze munkáját hirdeti. Éppúgy elmaradt Zelterrel, a kiváló kórusdirigenssel folytatott levelezésének bírálata, mert az is elnyerte már kiértékelését. Beethoven-kapcsolata oly ismert, hogy nem szorul bővebb kifejtésre. Goethe elfoglalt színelmélete s ennek nyomán fogant zenei nézeteinek vizsgálata, amely határozott karaktert tulajdonít egyes hangnemeknek – főleg a moll hangnem színezete izgatta képzeletét –, már úgyszintén másutt megítálgatásra került. Elfoglalt véleménye ma már túlhaladott álláspont . . . Színházi igazgatói és általános zenei felfogása is jól ismert az idézett Wilhelm Bode és Hermann Abert alapvető kiváló munkáiból.

De még Goethe magyar vonatkozásainak ismertetése sem mind tartozik tárgykörünkbe. A Goethe-versek, színművek magyar fordításainak összegezése, Kazinczy csaknem könyvtárt betöltő terjedelmű műfordításainak summázása fontos feladat, de ez sem tartozik tárgykörünkbe. A költőfejedelem mindig szimpátiával gondolt magyar ismerőseire, sok elismeréssel nyilatkozott a német egyetemeken tanuló magyar ifjakról. Egyik magyar barátját, Akácz Ferencet maga mellé vette a weimari színházban, később Grüner néven ki is nevezette ugyanott intendánsi hatáskörben. Megérdemli tehát, hogy összegezzük magyar zenei vonatkozásait, összegyűjtsük a magyar zeneszerzők által dallamosított verseit. Különösen a *Faust* vésett mélyebb nyomot zeneszerzőink fantáziájába. Nemcsak szimfónia, két zenekari mű, hanem jó néhány zongorakíséretes műdal s kórusmű is keletkezett szellemisége nyomán. Több mint húsz zongorakíséretes műdal, csaknem tíz férfikari, néhány vegyeskari és női kari mű, egy kantáta, egy opera, ha nem is átütő eredmény, de figyelemre méltó teljesítmény. Jelzi a weimari nagy poéta döntő hatását a magyar zeneirodalomra, amely főleg Kazinczy korában, majd Kölcsey, Bajza, Szemere munkássága révén hatással volt a magyar szellemiségre. Ennek a döntő hatásnak kisugárzó körébe került a nemzeti kultúra is, amelyet megihletett költői ere. Az a költő, aki színigazgatói működése alatt, 1791–1817 között 104 operát adatott elő, aki zongorázott frankfurti éveiben, sőt

²¹ *Lándor Tivadar*: Goldmark K. Berlichingeni Götz. Pesti Napló 1902. dec. 17.

²² Berlichingeni Götz. Egyetértés 1902. dec. 17.

²³ *Koch Lajos*: Goldmark Károly. Fővárosi Ny. Könyvtár k. 1930. 31–32.

²⁴ Alaposan bírálta *Julius Korngold*: Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Wien 1922. S. 231–37.

csellózott s komponált is többszólamú művet; az nem lehetett zenei érzéknek híján, amint némely róla szóló megemlékező írás gondolja, hiszen már a szülői házban is sok zenei élményt szerzett. Apja fuvolázott, még lantot is pengetett, anyja zongorázott. Beethoven s főleg Schubert zsenijét tényleg nem értékelte hozzájuk méltóan, mert Mozart volt és maradt is a zenei ideálja élete végéig. A *Varázsfuvolát* 82-szer adatta elő Weimarban.

Megzenésített Goethe-versek repertórium a magyar zeneirodalomban

Dalok az eredeti német szövegre zongorakísérettel

Bartók Béla: Wie herrlich leuchtet. Kéz. 1900 Bartók Archivum.

Goldmark Károly: Zwischen Weisen in Korn (Mailed) op. 37. – 8 Lieder c. gyűjt. 5 sz. Edition Senf. Dalvázlatának kéz. Meran, 1888. ápr. 24. Hubay Jenő több versét dallamosította. (Vö. *Haraszi Emil:* Hubay Jenő élete. 1913. 24. 1. *Liszt Ferenc:* Wer nie sein Brot mit Tränen ass – I. kiadás Hasl. 1860. II. Kahnt 1862. – L. M. W. II. 139 és III. 35 – Jékely Zoltán magyar szövegfordításával Ki még nem sírt címen Liszt-dalok című gyűjteményben Fraknói Vilmos gondozásában Z. V. 1961. III. füzet.

Liszt: Über allen Gipfeln ist Ruh' (Wanderers Nachtlied) – I. Hasl. 1848. II. Schl. 1860 – *Gál Zsuzsa* magyar szövegével Fenn az ormon címen – Liszt-dalok V. f.

Liszt: Mignons Lied – I. Schl. 1843. II. 1856. zenekari kísérettel is. Kahnt 1863. – L. W. M. II. 23 és II. 66.

Liszt: Es war ein König in Thule (Faustból) I. Schl. 1843. II. uo. 1856. – L. M. W. II. 41.

Liszt: Freudvoll und Leidvoll (Két teljesen különböző zenei feldolgozással.) I. Hasl. 1848. II. Kahnt 1860. – L. M. W. I. 110, 114, II. 66 – Jékely Zoltán magyar szövegével Bízni és égni címen Liszt-dalok.

Liszt: Der du von dem Himmel bist I. Buches des Liedes 1843. II. Schl. 1856. – L. M. W. I. 30, II. 47.

A 2, 3, és 5, 6 számú Liszt-dalt közli 20 Ausgewählte Lieder címen D'Albert revideálásában megjelent Liszt-dalok gyűjt. E. Litolf k. továbbá néhány dal Muzgis 1961. Moszkva kiadásában és másutt. – *Herzfeld Viktor:* Gefunden. Kéz. 1877.

Makray László: Gretchen's Klage 1901. Milano.

Moór Emanuel: Mignon op. 13. kéz.

Radó Aladár: Vor Gericht. kéz.

Reinitz Béla: 3 dal. a) Die Schöne Nacht b) Lebendiges Andenken c) Sehnsucht. Másolt kéz. Ms. mus. 3393/b Berlin. d) Nähe des Geliebten. Zenetud. Int. 71.

Szegheő Sándor: Über allen Gipfeln ist Ruh' – Hátrahagyott dalai c. füzetben. Szerző kiadása 1930.

Volkman, Róbert: Die Bekehrte. op. 54. Heckenast k. Pest 1861.

Winkler, Angelus: Der erste Verlust. Két énekhangra Ms. mus. 1366.

Zsolt Nándor: Der erste Verlust Ms. mus. 3584/a–b.

Dalok magyar szövegfordításra

Farkas Ferenc: Mefisztó dala. (Sárközi Gy. ford. Cserépfalvi k. 1947.)

Miksz Csák István: Szelleme dala a vizek felett. Ford. Zoltán Vilmos. Er. kéz. Ms. mus 5500/2.

Pewny Irén: Die Bekehrte (A megtérített.) Ford. Váradi Sándor kéz.

Székely Miksa: Thule királya címen. Magyar Zenealbum 1938.

Szabady Kata: Mignon. Ford. Szász Károly. Szerző k. 1901.

Férfikarok

Goldmark Károly: Jery und Bätely op. 17 – Zwei Lieder für Männerchor c. gyűjt. Der Schäfer címen E. Kistner. Kézirat szerint 1863. aug. 2.

Koessler, Hans: Der du von dem Himmel bist, kéz.

Lendvai Ervin: Frühling über 's Jahr op. 70.

Liszt Ferenc: Studentenlied (Faust) – Vierstimmige Männergesänge N. 2 E. Schott 1843. – Liszt: Férfikarok. Forrai Miklós gondozásában Z. V. 1959.

Liszt: Soldaten Lied (Faust) E. Eck. 1844. – Ford. Kerényi György Katonaének címen M. K. 1936. Majd Liszt Férfikarok.

Liszt: Licht! Mehr Licht! – Schubert k. 1849. –, II. 1856. – Ford. Kerényi György. Fényt! Több fényt! címen. A dalos c. sorozatban – M. K. 1936. Majd Liszt férfikarok.

Liszt: Gottes ist der Orient. E. Eck, 1844. – Ford. Istent zengi napkelet címen Kerényi György M. K. 1936. – Ford. Áradj, tiszta napsugár címen Rossa Ernő Z. V. 1952.

Liszt: Über allan Gipfeln ist Ruh' (Wanderers Nachtlied) E. Eck. 1844. – II. E. Schubert 1849. és 1856. – Ford. Szabó Miklós. A vándor esti dala címen. *Liszt*: Férfikarok. Kürt külön zg. kísérettel is.

Vegyeskarok stb.

Balázs Árpád: Vándor éji dala. Tóth Árpád ford. – Éneklő Európa. Népm. Propaganda Iroda k. 1974.

Káldy Gyula: Márz. Másolt kéz. Ms. mus. 368.

Liszt Ferenc: Chor der Engel. (Faust) Hárfá vagy zg. E. Schubert 1849.

Liszt: W. Volkslied Goethe és Schiller szobrának leleplezésére. (P. Cornelius szöv.) Vkar vagy fkar zg. kísérettel E. Kühn 1847. – Ford. Weimari népdal címen Szabó Miklós Z. V. 1961. Egn.

Lendvai Ervin: Gefunden, Lichtlein . . . op. 58. egynemű (női) karra. Liszt dala és kórusművei már életében több kiadásban megjelentek. Miután ezeket közli P. Raabe, J. I. Milstein, Grove az idevonatkozó munkájukban, mi csak a lényegesebb adatokat szolgáltatjuk ezekre vonatkozólag.

Kantáta és opera

Goldmark Károly: Götz von Berlichingen. Kéz. Gmunden 1900. július 16.

Kenessey Jenő: Prometheus és a kovácsok. Én. zkar. Kéz. 1960.

Major J. Gyula: Meine Göttin férfikar, énekszólókra zkari kísérettel Ms. Mus. 1974.

Zenekari művek

Liszt Ferenc: Ünnepi induló a Goethe-ünnepségre. E. Schubert. Leipzig. 1859.

Liszt Ferenc: Eine Faust Symphonie. Kézirat vázlatban 4 kézre. 1870. Villa D'Este Ms. Mus. 261.

Liszt Ferenc: Egy Faust-szimfónia. Partitúra. E. Schubert. Leipzig 1961. A partitúra új kiadása Eulenburg No 77 Leipzig

Liszt Ferenc: Tasso szimf. költemény. Partitúra. Breitkopf és Härtel. Leipzig. II. kiadás Eulenburg, No 48 Leipzig.

Mihalovich Ödön: Faust-nyitány. Négykézre zg. Kugler A. k. 1864.

Mihalovich Ödön: Faust. Fantasie E. Breitkopf-Härtel. Leipzig 1880.

Miután a legtöbb megzenésítés német nyelvű szöveggel jelent meg először, az eredeti német címen közöljük a dallamosításokat, a zeneszerzők nevének abc-sorrendjében. Ha ugyanazok a dalok, kórusművek magyar szövegfordítással is megjelentek, akkor magyar címmel is adjuk azokat. A szövegfordításra applikált magyar dallamosításokat csak magyar címükön regisztráljuk.

Rövidítések jegyzéke

Hasl. = Haslinger kiadócég Bécs.

L. M. W. = Liszt's Musikalische Werke. Edition Breitkopf-Härtel Leipzig 1922. VII. Einstimmige Leider und Gesänge. A dalok német és részben francia ford. szöveggel jelentek meg.

M. K. = Magyar Kórus kiadócég Budapest.

Ms. mus. = Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának kéziratgyűjteménye.

Schl. = Edition Schlesinger Berlin.

Z. V. = Zeneműkiadó Vállalat. Budapest.

Ha a kiadás helye nincs megjelölve, Budapest értendő.

FEJÉR ÁDÁM

RACIONÁLIS ÉS EMPIRIKUS BEÁLLÍTOTTSÁG KONFLIKTUSA ANNA KARENINA TRAGÉDIÁJÁBAN

(A Tolsztoj-életmű esztétörténeti jelentőségének problémájához)

Az embereket sújtó bajok szükségszerűségének semmilyen pozitív bizonyítékát nem találván, a felvilágosodás úgy ítélte, az emberiség képes megszabadítani magát boldogulásának akadályaitól, és az emberiség ezen képességeire utalva a felvilágosodás az emberi természetet a teológiai dogmákkal szemben „jónak” nevezte. A felvilágosítók felfogása szerint természetük jósága az embereket a közérdek szolgálatára, a közboldogulás előmozdítására ösztönzi, jóságuk abban áll, hogy önként, jószántukból követnek olyan ésszerű célokat, amelyek megvalósulása személy szerint nekik is érdekükben áll. Bármennyire is megalapozatlannak bizonyult az értelembbe vetett naiv bizalom, bármennyire indokolt az a vád, hogy a felvilágosodás racionalizmusa a dogmákkal hadakozva maga is dogmatikus volt, bármennyire jogosan tették szóvá, hogy olyan viszonyfogalom, mint a „jóság”, ellenpárjától a „rossztól” megfosztva értelmét veszti, nem több üres deklarációnál, a felvilágosodás eszméi kritikai vizsgálatuk közben is fogva tartották az elméket, és éppen a velük szemben alkalmazott kritika bizonyította a felvilágosodás kritikai szellemének elevenségét.

A felvilágosodás eszméi Oroszországban a befogadó szellemi közeg sajátosságából adódóan átértelmeződtek, a kölcsönvett szavak új, eredeti használatuktól messze eső jelentéssel teltek meg, és így a felvilágosodás oroszországi kritikája a nyugat-európaítól eltérő eredményre vezetett. A francia gondolkodás az embert tárgyias adottságok összegeként fogta fel, és boldogulását a képességek minél teljesebb kibontakoztatásának útján látta előmozdíthatónak. Még Rousseau sem ingatta meg a közjó szolgálatának ezen materiális koncepcióját, mert a filozófusok emberképének egyoldalúságát megmutatva, és az ember lényegéhez tartozó alanyiság igényét hangoztatva, ő maga állapította meg pietista szemlélődésének gyötrelmes elszigeteltségét, mindenfajta emberi közösséggel való ellenséges szembe-kerülését. Az orosz felvilágosodás azonban, amely az embert tiszta alanyiságnak tekintette, az együttélést lelki közösségnek fogta fel, és a közboldogulás érdekeinek szolgálatát az embertársakkal való háborítatlan érzelmi azonosulásban látta. Csak a nyugati út jelenségeinek normatív kezelése, az egységes esztétörténeti problematika önkényes mércéjévé tétele magyarázhatja az orosz fölvilágosítók álláspontjának „keresztény utópiává” minősítését, azaz e nézeteknek olyan kezelését, mintha a felvilágosodással ellentétes, középkori mentalitás nyilatkoznék meg bennük. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a XVIII. század francia gondolkodóinak racionalizmusa nem kevésbé utópikus, és az ész mindenhatóságába vetett hitük bizonyos értelemben nem kevésbé keresztény, mint a felvilágosodás eszmekörében élő fiatal Tolsztoj optimista szeretetetikája. Ugyanakkor másfelől aligha marad el Tolsztoj radikalizmusa, kritikai szemléletének következetessége amazokétól, amikor leszámol az emberi természet rosszra való hajlandóságának dogmájával.

Az *Anna Kareninában* a címszereplő személyiségét tiszta alanyiságnak tekinti, és lényének pozitív, materiális érdekeit nem ismeri, környezetével szemben semmilyen igényt nem támaszt, egyetlen vágya az, hogy mindenki szeresse, mint ahogy a környezetével való teljes azonosságot átélve, környezetében mindent megkülönböztetés nélkül elfogadva, ő maga is mindenkit szeretni vágyik. Az abszolút alanyiság, a tagolatlan teljesség eszményéhez ragaszkodva, vágya teljesülésének semmiféle akadályát nem látja, mert a szubjektivitás ellenállás nélküli, éteri közegében akadály nem merülhet fel. Számára úgy tűnik, hogy az ember érzelmeitől vezettetve, magát érzelmeinek teljesen átengedve teremtheti meg maga és mások boldogságát. Az orosz felvilágosodás illúziója, az értelembbe vetett feltétlen bizalom okozza Anna tragédiáját, és így katasztrófával végződő sorsában az orosz felvilágosodás eszméinek kritikája fejeződik ki.

Mivel az ember egyszerre alanyi és tárgyi természetű is, nincs olyan emberi megnyilvánulás, amely kizárólagosan alanyi vagy tárgyi jellegű lehetne. Anna hiába próbálkozik tehát lénye ellentmondásosságának megszüntetése érdekében érzelmeire korlátozni magát, minél inkább érzelmeire hagyatkozik, annál kevésbé lesz képes ellensúlyozni individuális létéből következő természetes elfofoaltságát. Senki sem oszthatja meg vonzalmait egyenlő mértékben környezetének tényezői között: ha ítéleteit szándékosan visszatartja, vélekedései annál elementárisabban törnek utat maguknak, és érzelmeinek önkéntelen irányulásával szándéka ellenére is érvényesíti igényeit. Anna váratlan fellángoló szerelmében lényének tárgyiassága ad hírt magáról, amikor igényeit hevesen kinyilvánítva, fiával, férjével és a társaság elvárásaival szemben Vronszkijt követi. Felvilágosult optimizmusa, érzelmi gyanútlanága következtében *enged* a szenvedély szavának, ugyanakkor illúzióinak rabjaként képtelen arra, hogy szeretetprogramjához ragaszkodva is *képviselje* a szenvedélyben megmutakozó igényeit, azaz *tudomásul vegye* személyiségének ellentmondásosságát. Számára nem nyílik mód az alanyiság mellett az ember lényegéhez tartozó tárgyiasság elismerésére, ezért a rajta eluralkodó szenvedélyt emberségtől idegen gonosz hatalomnak érzékeli, és egy bizonyos ponton képtelenné válik személyiségének egybefogására. A gyötrelmes megkettőződés állapota sokáig nem tartható fenn, de szenvedélyének nem lévén ura, csak egy lehetőség kínálkozik felszámolására: szeretetprogramjának megtagadása, emberségének feladása. A mértéket nem ismerő szenvedély ezután gyorsan felemészti Anna életlehetőségeit, és amikor az egész világtól elidegenedve önmaga felé fordul, mentséget nem találva, kimondja maga fölött az ítéletet.

Az embert tiszta alanyiságnak gondolván, Anna nem tanul meg számolni a szándékaival szemben ellenállást tanúsító környezettel, hiányzik az a képessége, hogy érzékeli emberségének az adottságok rendszerébe, a körülmények börtönébe való zártóságát. Realitásérzékének hiánya miatt a szándék megszületése és a tett végrehajtása között nem lát semmilyen köztes mozzanatot: a motívumok megütköztetése, a következmények mérlegelése teljesen idegen személyiségétől. A realitás szempontjainak lebecsülése, a szándék akadálytalan érvényesülésének illúziója szándék és tett azonosításához – voluntarizmusához vezet. Akaratát a voluntarista a dolgok mértékének tekinti, nem ismer más törvényt, mint a maga akaratát, ugyanakkor azonban éppen voluntarizmusából következően a szándékot a tetten méri, szándéka megszületését egyedül a tetten keresztül érzékeli, csak azt a szándékot ismeri el, amely tethoz vezet. Így az a paradox helyzet áll elő, hogy az embert tiszta alanyiságnak gondolván, Anna éppen lénye alanyiságával nem számol: a realitás ellenállásán megtörő, szándéknak megmaradó szándékot, a meg nem valósuló jóakaratot nem képes érzékeli, magában csak a jószándék meg nem valósítóját látja, és azt nem, aki magában hordozza ezt a jószándékot, és szenved megvalósíthatatlansága miatt: vagyis a tiszta alanyiság álláspontján állva, magát végletesen tárgyasítja. A szubjektív minőségek érzékelésére való képtelensége következtében Anna nem ismeri fel a bűnhődés, a bűnétől való fokozatos megtisztulás lehetőségét abban a szenvedésben, amelyet helyzetének kilátástalansága, morális problémáinak megoldhatatlansága miatt érez. Undort és gyűlöletet táplál magával szemben fiának elhagyása miatt, és nem érti meg, hogy az undor meg a gyűlölet hullámain éppen fiához való szenvedélyes ragaszkodása korbácsolja fel, nem veszi észre, hogy a heves önvádban, a körülmények szorításában is eleven embersége ad hírt magáról.

Anna azt vallja, hogy az ember alanyiság, megpróbáltatásai közben pedig úgy tapasztalja, hogy az ember tárgyiasság, de sosem képes az embert egyszerre alanyiságnak és tárgyiasságnak elfogadni, mert aki az embert egyszerre alanyinak is, meg tárgyinak is látja, az szembekerül a gondolkodás törvényeivel. Anna tehát nem képes megérteni az emberség mibenlétét, de az emberi jelenség létezését még mindig elfogadhatná olyan tapasztalati ténynek, amelynek magyarázatára a rendelkezésére álló racionális lehetőségekkel nem vállalkozhat. Akit azonban realitásérzékének hiánya megakadályoz bármiféle jelenség elismerésében, az a legkevésbé lesz hajlamos saját személyiségét öntörvényű jelenségként szemlélni. Ahogy voluntarizmusa hozzászoktatta Annát, hogy szándékai szerint adjon mértéket a dolgoknak, elképzelhetetlennek tartja személyisége létezését is, ha tudatos szándék nem gondoskodik működéséről. Amikor tehát jószándéka hajótörést szenved a tények makacs ellenállásán, voluntarista beidegződésének megfelelően úgy érzi, elvesztette emberségét, és miután úgy érzi, a katasztrófatudattól megzavartan, magát okatlanul vádolva, valóban nem képes egybefogni személyiségét.

Útja végén Anna abszurd eredményre jut, és nem fogadhatja el az előtte feltáruló abszurditást, mert benne emberségének megsemmisülését látja. Abszurdnak látta az embert a nyugat-európai romantika is, de nyugaton az abszurditás tudomásulvételét az emberi létezés feltételének tekintik.

Lamartine *L'homme* című költeménye szerint az emberlét paradoxona az embert megalkotó magasabb értelem számára feloldható, és e paradoxon éppen isteni jellegénél fogva, a benne megnyilvánuló kifürkészhetetlen isteni szándék tudatában elfogadható. Természetesen a francia romantikus költő a felvilágosodás eszkultuszát bírálva, nem helyezkedik teológiai álláspontra, nem isten létének dogmájából kiindulva mondja az embert paradoxnak, hanem a paradoxonban ismer istenre: az emberi természet ellentmondásosságának tapasztalati tényében leli fel isten létének bizonyítékát. Az emberből levezetett istenképzet nem más, mint a tapasztalt, de meg nem értett, fogalmilag meg nem ragadott emberség szimbóluma, benne a személyiség önmagának saját szubjektív akaratától és az őt tárgyiasító idegen akaratoktól való függetlenségét nyilvánítja ki. Az emberi jelenséget alanyiség és tárgyiasság feloldhatatlan ellentétéből kiemelő szempont, a személyiség elve áll Byron *Káinjának* középpontjában is. Káin fellázad a „jó zsarnoksága” ellen: a lényét tárgyiasító erkölcsi törvénnyel szembeállítja a maga szubjektív akaratát. Az ellentétek kiélézése azonban éppen feloldásukat segíti elő: a bűn elkövetése után a lázadóban feltámad a vágy a jóra, és a bűnhődésben, büntudat és bűnbánat elválaszthatatlan együttesében Káin rátalál istenre: az Édentől keletre induló gyilkost „Isten vezeti”.

Lamartine az önszemléletben érzékeli a két egymást kizáró törekvés: szabadság és boldogság igényének „isteni” egységét, Byron misztériumjátéka pedig az emberi kapcsolatok szférájában mutatja ki jó és rossz, bűn és erény – a két morális pólus egyaránt személyiségteremtő szerepét. Az embert tiszta alanyiságnak tekintő orosz felvilágosodás csődjé azonban nem volt tapasztalati úton leküzdhető. A realitásérzék hiánya miatt az ellentétek észlelését nem követhette az ellentétek tudomásulvétele. A szubjektivitás éteri lebegését felváltó voluntarizmus nem engedte az öntudat és az emberi kapcsolatok tényeinek konfliktusos szemléletét: az eszmék megvalósíthatatlanságának, az érdekek kibékíthetetlen-ségének elismerését. Ily módon elvágta annak az útját, hogy érzékelhessék az emberség létezését, hogy akár az egyik, akár a másik szférában tapasztalhatassák az elméleti úton feloldhatatlannak tűnő ellentétek gyakorlati egységét. A nyugat-európai romantika megbizonyosodik az emberség létezéséről, de az embert abszurdnak mutatván, egyúttal elismeri, hogy képtelen megmagyarázni az emberi jelenség mibenlétét. Szemlélődő beállítottsága lehetővé tette az öntudat és az emberi kapcsolatok tényeinek konfliktusos szemléletét, de az ellentétek egységét, a személyiségeket csak az egyik vagy csak a másik szférában mutathatta ki. A nyugat-európai romantika nem vállalkozhatott az egész jelenség teljes terjedelmében való átfogására: a két tapasztalati egység, magán- és közösségi szféra szubjektív akarat-nyilvánítást igénylő összekapcsolására. A felvilágosodás orosz kritikája viszont, amely hiába kísérletezett alanyiség és tárgyiasság ellentétének leküzdésével, voluntarizmusától vezéreltetve éppen ebbe az irányba haladt, éppen az egyén és az emberi együttélés érdekeinek összekapcsolását tartotta feladatának.

Sajátos irányultsága miatt az orosz gondolkodás nem hasznosíthatta a felvilágosodás kritikájának nyugat-európai tanulságait, ugyanakkor, mint láttuk, hasonló okból nem tekinthetett el azoktól a problémáktól sem, amelyeket a nyugat-európai gondolkodás a maga irányultságának megfelelően árnyékban hagyott. A felvilágosodás orosz kritikájának történelmi pillanatában így alakult ki olyan szellemi helyzet, amelyben az európai eszmétörténet kérdései egymásra tornyosultak, és a XIX. századi gondolkodás számára megoldhatatlan problémahalmazt alkotván, elviselhetetlen katasztrófatudatot eredményeztek. Amikor az embert tiszta alanyiságnak tekintő, gyanútlan Anna a racionalizmus disszonáns elemét észleli magában, személyisége ellentmondásosságát azért nem fogadhatja el, azért nem tapasztalhatja lénye ellentmondásainak abszurd egységét, mert szeretetprogramja értelmében nem lát maga előtt semmilyen, személyiségét egybefogó individuális célt, rendeltetést. Éppen ellenkezőleg Anna önmagát az emberi együttélés megkülönböztethetetlen részének akarja tekinteni, és ezért a racionalizmus értékét nem autonóm személyisége igényein, hanem azon a szenvedésen méri, amelyet igényei érvényesítése közben környezetének okoz. Anna, aki egyszerre küszködik racionalizmus és empirizmus, valamint magán- és közérdek ellentmondásaival, nem nyugodhat bele az ellentétek megoldhatatlanságába, mert az egymást lerontó kétfajta értékrend megütkezése miatt a bennük kifejeződő követelmények teljesítése nemcsak lehetetlennek, hanem egyben megengedhetetlennek tűnik: a szabadság bűnnek, az erény öngyilkosságnak minősül. A felvilágosodás nyugat-európai kritikája az értékek érvényének megmagyarázhatatlanságát ismeri el, Anna sorsa viszont az értékek hatékonyságának elméleti képtelenségét bizonyítja, vagyis nála az abszurditás áhítatát az ambivalencia élménye, az értékválság borzalma helyettesíti.

A nyugat-európai romantika bevezette a személyiségelvet, de lehetőségeinek korlátozottságai miatt nem dolgozta ki a személyiség fogalmát. A felvilágosodás nyugat-európai kritikája elismertette az ember konfliktusosságát, de mivel alanyiség és tárgyiasság ellentétének egységét csak az intim spirituális élményben tapasztalta, a személyiségelv az egész XIX. század folyamán szubjektív érvényű maradt. A szubjektivitás körére korlátozott értéktudat ítéleteit abszolút érvényűnek tette, ezért mindenki másról feltétlen azonosulást követelt, egyébként ugyanis a másik tudatot nem tekinthette értékhorizontjának. Az értékelés korlátait tudatosítja a század második felében az *impassibilité* programja, amely a romantikus szemléletmód elfogultságát korrigálva, úgy „teszt igazságot”, hogy a művésszel kikapcsolatja az értékelő szempontot, és minden reális létezőt – az ábrázolás nézőpontját hordozó művész empirikus lényét is – szenttelen tárgyilagossággal szemlél. Ugyanakkor az *impassibilité* programját kiegészítő értékörzés, az elefántcsonttoronyba húzódás attitűdjé azt tanúsítja, hogy a szubjektív érvényű személyiségelv a romantikát bíráló szemlélet számára sem tűnik önkényesnek, szubjektív jellegűnek.

Oroszországban azonban, ahol a felvilágosodás kritikája a század közepén még várat magára, a regényíró számára nem adódik az értékörzés, az elefántcsonttoronyba húzódás attitűdjé. Az orosz íróknak be kell vonnia az értékelő szempontot az ábrázolás körébe, értéktudatát rá kell bízni hősére, s az íróknak hőseivel együtt kell végigszenvednie azt a reménytelen vállalkozást, hogy emberségét, a szubjektív érvényű személyiségelvet elismertesse. A katasztrófa csak akkor lenne elkerülhető, ha valami módon sikerülne az értékeket objektív érvénnyel felruházni, ha a spirituális élményt megfoghatóvá téve, sikerülne megalkotni a személyiség fogalmát. A dolgok vakok és kérlelhetetlenek, a részvét és a segítő szándék pedig nem lépheti át a szubjektum határát; az alanyiség és tárgyiasság határán álló ember azonban, aki ellentétének egységéről szakadatlanul gondoskodva, szünet nélkül újratерemti magát, másoktól mindig megkaphatja teljesítményének elismerését, mindig újra megbizonyosodhat az értékek elismerhetőségéről, amíg mások is tudatában vannak emberi feladataiknak, és hajlandók megbirkózni velük. Nem a szubjektív azonosulás és nem a tárgyas elkülönülés, hanem a személyes kapcsolódás: az emberi teljesítmény kölcsönös méltánylása az a magatartás, amely az értékválság leküzdését ígéri. Az interszónális kapcsolat feltételezi a másik ember hivatástudatának elismerését, vagyis saját igazságom viszonylagosságának tudomásulvételét, de feltétlenül kötelez arra is, hogy az ember minden erejével képviselje viszonylagosnak tudott igazát, mert csak abban az esetben tapasztalhatja az egymással megütköző elvek és érdekek fölött az értékek megingathatatlanosságát, ha nem igazának kizárólagossága, hanem ügyének való személyes elkötelezettsége tudatában cselekszik. Hasonlóképpen: az interszónális kapcsolat szeretetnyilvánítással jár, és a szeretetnyilvánítás mértéke független a másik ember érdemeitől; mégsem lehet személyes a szeretet akkor, ha az érdemek ellenére, az érdemekről megfosztottság állapotán sajnálkozva, a másik emberrel való végtelen érzelmi azonosulás következtében szökik mértéktelenül magasba. Csak azzal vagyok személyes kapcsolatban, akit a nekem való megnyilatkozása és a megnyilatkozásaim iránti érzékenysége mértékében szeretek. Annának azonban nincs fogalma a személyiségelvről, és ezért képtelen interszónális kapcsolat teremtésére. Vronszkijjal való viszonyát megelőzően mindenkit megkülönböztetés nélkül szeretett, mindenkivel feltétel nélkül azonosult, amikor pedig individuális igényeit kinyilvánítva, ellenséges érdekek kereszt-tüzébe kerül, lassan mindenkitől elidegenedik. Haragot és gyűlöletet táplál azokkal szemben, akik a maguk külön szempontjai szerint kétségbe vonják szenvedélye érvényesítésének jogát, de fokozatosan elhidegül Vronszkijtól is, mert feltétlen azonosulást várva képtelen elismerni a másik érdeklődésének individuális irányulását, a másik személyiség individuális érdekeit. Anna nem bíz a másokban, gyanakvásaitól gyötörtén megvon tőle minden mozgásszabadságot, és mivel hinni nem képes, minden pillanatban teljes bizonyossággal tapasztalni, tudni akarja a másik feltétlen odaadását. Az ideális értékek álmától üzött asszony szubjektív akaratainak játékszerévé teszi, végtelenen tárgyiasítani törekszik a másikat, és esztelen maximalizmusában szétrombolja a szerelmük kibontakozását ígérő interszónális kapcsolatot.

Az értékválság borzalmanak elemző ábrázolása csak az értékprobléma megoldásának biztos tudatában volt következetesen megvalósítható. A megoldást az orosz felvilágosodás kritikája hozza, amelyet Tolsztoj Levin alakját megteremtve végez el. Levin tudatában van személyisége ellentmondásának, ezért a környezettel való összhang érdekében tudatosan korlátozza önmagát, és intellektuális keresései végpontján a szeretetprogram nevében elutasítja a racionalizmus lehetőségeit. Levin tudja, hogy az önként vállalt empirikus közösség sosem lesz zavartalan, mindig „fal” lesz közte és még a

hozzá legközelebb állók között is, mégis a spirituális élmény bizonyossága arra ösztönzi, hogy a közvetlen tapasztalás körén belül, maga és mások érdekeinek kiegyenlítését kizárólag a tapasztalati józan észre bízva, keresse emberi rendeltetését. Individuális önállóságának feladása végén teremti meg Levin paradox módon személyiségének autonómiáját. Miközben a közösség megtartó erejét élvezve, mind jobban beágyazódik az életbe, a világtól „fallal” védve „lelke szentélyében” lakozik a „jó”, amelynek feltétlen szolgálata ad értelmet életének.

Megoldásában Levin megkettőzi a létet: az erkölcsi eszményt csak részlegesen befogadó okozati világgal a transzcendentális „tisztá érzést” állítja szembe, lényegében ahhoz hasonló módon, ahogy Kant rendszere az eszmék érvényesülését akadályozó empirikus világgal szemben a „tisztá eszt”, a szabad szellemi világot tételezi. Levin azt tartja szükségesnek, hogy lemondjon racionális lehetőségeiről, a kanti etika viszont az ész parancsainak feltétlen követésére kötelez, és merev rigorizmusában az érzéki oldalról feledkezik meg. Az ellentétek megoldását Kant a racionálisan megszervezett ideális államtól várja, Tolsztoj a megoldást a „keresztény anarchizmusban”, a személyes kapcsolaton alapuló primer közösségben véli megtalálni, amelynek fennmaradását az biztosítja, hogy tagjai lemondanak a racionális kezdeményezésről.

Kant és Tolsztoj utópikus terveit magán- és közérdek ellentétének megszüntetéséről a valóság nem igazolta, ahhoz hasonlóan, ahogy nem változtattak a személyiség ellentmondásosságának tényén a nyugat-európai romantikusok spirituális élményei sem. Levin megoldása szubjektív érvényű, ahogy szubjektív érvényű volt a nyugat-európai romantika megoldása is, de mint amaz, ez sem önkényes, szubjektív jellegű: jelentősége abban áll, hogy ez esetben magán- és közérdek ellentétével szemben érzékeltette a személyiséggel, az emberi szempont megingathatatlan érvényét. A felvilágosodás nyugat- és kelet-európai kritikájának tanulságai egymástól függetlenül szűrődtek le, és nem nyílt elméleti lehetőség e tanulságok egybevetésére. Az *Anna Karenina* eszméletörténeti jelentőségét az adja, hogy a megoldások részlegességét tudatosítva, képviseli e kétfajta kritika – új szellemi távlatokat ígérő – összekapcsolásának igényét.

Az irodalom sorsa

(Helyzetjelentés a kínai irodalmi életéről)

A *China News Analysis* (Kínai Hírelemzések) c. ismert hongkongi hírmagazin 1978. augusztus 18-i száma terjedelmes cikkben ismerteti és elemzi a kínai irodalmi élet jelenlegi helyzetét és legújabb fejleményeit. Bevezetőül azokból a megállapításokból indul ki, amelyekben a kínai Állami Kiadói Igazgatóság egy 1977 októberében megjelentetett cikke körvonalazza a „négyek bandájának” bukása után kialakult új helyzetben az irodalommal s az irodalompolitikával kapcsolatos elképzeléseket, elvárásokat. Eszerint a jövőben az irodalom megítélésében a helyes vagy helytelen mozzanatokat külön kell választani mindattól, ami politikailag helyes vagy helytelen. Ennek megfelelően a hazai és külföldi klasszikusok kiadását akkor is engedélyezni fogják, ha azok „politikai mérget” tartalmaznak. E megállapítások új kor kezdetét látszanak jelezni a „négyek” 1976 októberében bekövetkezett bukása után. S valóban: azóta sok olyan író szerepel ismét a kínai közéletben, akik hosszú időn át nem hallattak magukról. Mégis, bár könyveiket is újra kiadják, ezek az írók – mint az elemzés megállapítja – csak vonakodva veszik fel újra a tollat, s új írók, új nevek sem igen tűnnek fel.

A kibontakozás vonatottságát a könyvkiadás helyzete is alátámasztani látszik. Az elemzés idézi a pekingi Kuangming Zsipao egyik, 1978. májusi számának összegezését az 1977. évi szépirodalmi könyvtermésről: eszerint Kínában mintegy 100 mű jelent meg új kiadásban, amelynek csupán harmadát tették ki kínai szerzők művei. A klasszikusok közül regények, versantológiák jelentek meg, a modern írókat Kuo Mo-zso, Mao Tun, Pa Csin regényei, illetve Cao Jü színművei, a külföldi irodalmakat pedig Balzac, Tolsztoj, Mark Twain, Csehov egyes művei, valamint Shakespeare és Ibsen drámái képviselték. (Ezek a művek egyidejűleg több tartományban is megjelentek.) A Kuangming Zsipaóval csaknem egy időben a Zsenmin Zsipao is számba vette a legfrissebb könyvtermést (valószínűleg az 1978 év folyamán addig megjelent kiadványokat), s 86 művet – köztük 28 fordítást – sorolt fel. A fordítások közül néhány, pl. Balzac *Elveszett Illúziók*, Turgenev *Szűzföld* c. regénye, kortárs latin-amerikai szerzők egyfelvonásosainak válogatott gyűjteménye stb. első ízben jelentek meg kínai nyelven. A kiadott 18 hazai regény között csupán 2 az új, a többi ismert szerzők (Mao Tun, Pa Csin, Csou Li-po, Jang Mo, Csou Er-fu, Ma Feng stb.) régebbi munkáinak új kiadása. A Zsenmin Zsipao listáján szerepelt még 14 hazai klasszikus, továbbá néhány ifjúsági mű, színmű, memoár stb. is.

Az elemzés mindezt igen szerény eredménynek tartja, bár elismeri, hogy csupán a kezdetekről van szó. Mindazonáltal a vonatottságot, a régi és újabb írók vonakodását az alkotástól a politikai atmoszféra bizonytalanságának számlájára írja. Ezzel összefüggésben hivatkozik a Zsenmin Zsipao egy 1978. februári számának cikkére, amely szerint egyes írók attól tartanak, ha akceptálják a „Virágozzék száz virág, versengjen száz iskola” újra meghirdetett irányvonalát, esetleges „gyomok” jelentkezésekor be nem látható következményekkel kell számolniuk. Mások arra hivatkoznak, miszerint a „négyek” ellen folyó jelenlegi kritikai kampányban még nem látható tisztán az új vonal. E kifogásokat a Zsenmin Zsipao is csupán a Kiadói Igazgatóság fenti megállapításaival igyekszik elhárítani, azzal ti., hogy különbséget kell tenni az irodalmi mű és a politikai állásfoglalás megítélése között, valamint, hogy „a párt engedni fogja a hibák kijavítását”. Je Seng-tao, a 84 éves ismert prózaíró 1978 június 1-én a Zsenmin Zsipaóban megjelent rövid írásában a lap- és folyóirat-szerkesztőket kapacitálja, arra bátorítván őket, hogy ne idegenkedjenek újszerű, a szokványostól eltérő művek kiadásától sem. Egy másik szerző, Tan Csi szerint a kulturális szervezetek és intézmények vezetőinek és irányítóinak bizonytalanodása és vonakodása valósággal bénító hatással van az írókra, s a kormányzat irodalmi és művészeti

szerveire. Amikorra – úgymond – egy-egy mű hosszas viszontagságok után végre mégis megjelenik, elveszti minden frissességét, újszerűségét, s kedvét szegi az írónak, aki „kora reggel kelvén is csak késő este ér a vásárba”. Tan Csi szerint ne csak az íróknak engedessék és adassék meg a hibázás és a hibák kijavításának lehetősége, hanem „a vezető elvtársaknak” is. A „négyek” uralmának idején ugyanis nemcsak a hibát vétő személyt, hanem egész intézményét, sőt az érintett tartomány vagy város vezetőségét is felelősségre vonták. Emellett, bár a „négyek” bírálata folyamatosan napirenden van, egyesek mégis még mindig a „négyek” által előírt elvek szerint járnak el a kéziratok elbírálásában. (Pl. ha egy műnek „forradalmi értelmiségi” a hőse, a lektor rögtön felveti a kérdést: miért nem a párttitkár a főhős?) Tan Csi ennek a gyakorlatnak a megváltoztatását is követeli cikkében.

Az elemzés szerint Tan Csi írása (amely ugyancsak a Zsenmin Zsipaóban jelent meg) hű tükrre a jelenlegi helyzetnek, s nem is csupán a kulturális élet vonatkozásában. A felső szervek által hozott határozatok nem jutnak el az alsóbb szervekhez, ahol a káderek más gyakorlatot követnek, s bölcsőbbnek látják, ha merevebb vonalhoz ragaszkodnak.

A továbbiakban az elemzés a kínai Irodalmi és Művészeti Szövetség 1978 évi nyár eleji bizottsági ülésével foglalkozik. A Szövetséget – más irodalmi és művészeti szervekhez hasonlóan – még a „kulturális forradalom” kezdetén betiltották, s hosszú idő után most ült össze először. Az elemzés a kínai sajtóban megjelent közlemény alapján ismerteti és kommentálja az elhangzott felszólalásokat. Az ötvenes évek elején feltűnt parasztíró, Li Csun, akit a „kulturális forradalom” időszakában elmarasztaltak, felszólalásában elmondotta, hogy bár a „négyek” hatalma megdőlt, az írók mégis kötik magukat formuláikhoz és előírásaikhoz. Az azóta írt, s mondanivalójában a „négyek” ellen irányuló színművekben például a figurák nyelvében, gesztusaiban, hanghordozásában változatlanul tovább él a „négyek” stílusa. Az Orkán című, annak idején magyarul is megjelent regényéről ismert Csou Li-po, aki a „négyek” idején ugyancsak kegyvesztetté vált, szintén felszólalt az ülésen, s új írók, új tehetségek sorompóba állítását sürgette. A nyolcvanadik évéhez közel járó Hszia Jen, a harmincas–negyvenes évek ismert drámaírója s a KKP kultúrpolitikájának egyik irányítója az ötvenes években (1965-ig művelődési miniszterhelyettes is volt), 1966-ban az elsők között tűnt el a kínai kulturális életből, most felszólalásában a „kulturális forradalom” „tíz elvesztett évéről” szólván arról beszélt, hogy valóságos úr támadt Kínában a régi és az új generáció között, nem utolsósorban a régi és a modern kínai történelemre vonatkozó ismeretek dolgában. A Kuomintang-időszakkal foglalkozó legújabb filmforgatókönyvek, szövegek könyvek például elképesztő tájékoztatlanságot árulnak el erről az időszakról. Az ötvenes években – úgymond – még „a tudás – hatalom” volt a jelszó, a „négyek” idején pedig azt tartották, hogy „minél többet tudsz, annál reakciósabb leszel”. Az elemzés helytállónak tartja Hszia Jen megállapításait, s azokat nemcsak a fiatal írókra, hanem az ifjúság egész generációjára érvényesnek tartja.

A felszólalók sorát az 1977 végén kinevezett új művelődésügyi miniszter, Huang Csen zárta. A jelenlegi kínai kultúrpolitikáról rendkívül óvatosan fogalmazott. Szerinte a Mao elnök által kezdeményezett „kulturális forradalmat” az írók és művészek is támogatták, de Lin Piao és a „négyek” elnyomták és vegzálták őket, betiltották szervezeteiket, orgánumaikat stb. Most, hogy minden újra-indulhat, az irodalomnak és művészetnek – úgymond – „a munkásokat, parasztokat és katonákat” kell szolgálnia és „a proletariátus politikáját” kell támogatnia. A legalkalmasabb alkotói módszert „a forradalmi realizmus és a forradalmi romantika ötvözetében” látja. (Az elemzés emlékeztet rá, hogy tulajdonképpen a „négyek” is ezt hirdették, magának a módszernek a terminusa pedig – amely először az ötvenes évek végén került forgalomba – feltehetőleg Csiang Csingtől származik.)

Az elemzés Huang Csen felszólalásának értékelésével fejezi be a kínai irodalmi életéről nyújtott áttekintést. Eszerint a miniszter – aki, mint az elemzés megállapítja, nem tartozott a „kulturális forradalom” áldozatainak sorába, s a diplomáciából került a művelődésügy területére –, bár „örségváltásról” beszélt, nem nyitott túlságosan új utakat, s szavait bizonyára sokan fogadták kiábrándulással.

– dr –

A Nemzetközi Lenau-Társaság Keszthelyen

Augusztus utolsó napjaiban Keszthelyen rendezte meg ez évi köznyűlését és tudományos ülésszakát a Nemzetközi Lenau-Társaság. Ez volt a tizenhatodik ülésszak a Társaság létrejötte óta, és a Magyar Népköztársaság, melynek a tanácskozássok végeztével valamennyi résztvevő őszinte köszönetét fejezte ki, harmadszor volt vendéglátónk.

Az *Irodalmi szomszédság* – *szellemi rokonság* c. fő téma a konferenciának ugyan tág, de problémamentesnek semmiképpen sem mondható keretet kínált; hiszen a két fogalompár sok tekintetben meglehetősen ellentmondásos egységet alkot. Magyar vendéglátóink azonban a kézzelfoghatóság hatalma iránti érzékükkel szerencsés megközelítési formát találtak: a tanácskozás témáját úgyszólván az ülésszak színhelyéből bontakoztatták ki. Sőtér István bevezetőként elhangzott ünnepi előadása után, mely az európai irodalmak gazdag anyagán mutatta be a táj ábrázolását a XIX. század első felének természetköltészetében, és megkísérelte azt elméletileg is meghatározni, Keresztury Dezső szinte a modellen magán szemléltette, hogyan rajzolódott ki a történelem folyamán a Balaton konkrét környezete, és miként nyerte el elsősorban az irodalom segítségével nemzeti, gondolati és lélekkel telt alakját. A Festetich grófok egykori kastélya, melynek dísztermében a közgyűlés ülésezett, maga Keszthely, a Balaton természeti és társadalmi világa, mellyel néhány kiránduláson ismerkedtünk, ily módon nemcsak szép és tetszőleges díszletet jelentett, hanem azt a valóságos talajt, melyen a konferencia témája szervesen kibontakozhatott.

Erre az alapra azután igen különböző és viszonylagosan önálló előadások épülhettek rá, olyan előadások, melyek egyidejűleg nagyon különböző érdeklődési köröket elégítettek ki: A XIX. század Magyarországot cseh írók szemszögéből tükröző dokumentáció (Alois Hofmann, Prága), osztrák és magyar eposzművek összehasonlító vizsgálata (Viktor Suchy, Bécs), Arany Jánosnak és körének Goethe magyarországi elterjesztése érdekében kifejtett munkásságáról szóló előadás (Nagy Miklós, Budapest), Lenau svájci fogadtatását Gottfried Keller és Heinrich Leuthold három költeményének tükrében vizsgáló hozzászólás (Martin Stern, Basel), Lenau, Petőfi és Radičević költészete rokon vonásainak kimutatása (Hegedüs-Kovács Katalin, Novi Sad), Lenau a dél-magyarországi szerb költők közti kortársainak bemutatása (Strahinja K. Kostić, Novi Sad), valamint egy Lenuának az irodalmi nyilvánosság felé vezető útját diafilmekkel szemléltetett dokumentáció (Walter Scheffler, Marbach), tehát összehasonlító irodalomtudományi, recepció- és hatástörténeti vizsgálatok. Ezek mellett elhangzott még egy, a témát közvetlenül is feldolgozó előadás a szomszédságról és rokonságról Lenau korának irodalmában (Wéber Antal, Budapest), egy beható műelemzés, mégpedig az *Albigensek* eretnekségtörténeti és forradalmi történetfilozófiai szemszögéből végzett elemzése (Norbert Altenhofer, Frankfurt a. M.), valamint a biedermeier fogalmának óvatos, de átható kritikája a monarchia irodalmának fényében (Vajda György Mihály, Szeged).

Hogy mit lehet egy tudományos konferencián elvégezni, s mi az ilyen konferenciák értelme és célja, sokat vitatják ma világszerte. A beszélgetésnek, a személyes véleménycserének és tudományos vitának mindannyiunk által átértézt égető szükségessége azonban nem zárja ki, hanem éppen hogy felveti az ilyen tudományos rendezvények effektivitásának kérdését. A Nemzetközi Lenau-Társaság elnökségének átgondolt vezetése alatt régen rátalált már saját ülésezési stílusára. Annak az írónak a szellemében, melynek nevét viseli, megkísérli költőjének művét a kor harcainak tükrében értelmezni. Elnökének, Sinowatz osztrák szövetségi miniszternek az ülésszak megnyitáskor elhangzott felszólítása, hogy Lenau költészetének ápolása és feldolgozása mindig olvasóira való tekintettel történjék, csak megerősítette ezt a nézetet. Hogy a Nemzetközi Lenau-Társaság a XIX. század szabadságszerető osztrák költőjének művét Ausztrián és Lenau korán túlmutató viszonylatokban szemléli és ennek következtében olyan örökségként értelmezi, mely átfogó módon csak sok ország tudósainak közös munkájával tárható fel, talán különös helyzetet kölcsönöz neki a hasonló irodalmi társaságok között, mindenesetre különös lehetőségeket kínál a számára. A Nemzetközi Lenau-Társaság tagjai és barátai, akik különböző társadalmi rendszerű országokból valók, a társaságon belül kifejtett erőfeszítéseiket nagyon is a népek megértéséhez és ahhoz az enyhülési és békepolitikához való hozzájárulásként fogják fel, melytől ma nemcsak Európa emberi jövője függ. Ez a magatartás természetesen nem zárja ki az ellentétes nézeteken alapuló eszmecserét, éppen ellenkezőleg. Annál sajnálatosabb, hogy a keszthelyi tanácskozás sem volt mentes a tudományos konferenciák manapság mindenütt felpanaszolt hiányosságától: az előadások sokasága miatt alig nyílt alkalom nyilvános vitára.

A Nemzetközi Lenau-Társaság idei ülése, függetlenül egyéb tudományos hasznától, korszakalkotóvá válhat. Hosszan tartó fáradozások után – elsősorban Mádl Antalnak, a tudományos tanács elnökének erőfeszítései nyomán – sikerült végre útjára indítani a régen követelt új Lenau-kiadást. A történeti-kritikai Petőfi-összkiadás tapasztalatairól szóló előadás (Kiss József, Budapest), a magyar Lenau-bibliográfia bemutatása és a nemzetközi Lenau-bibliográfia összeállítására vonatkozó javaslat (Szász Ferenc, Budapest) és mindenekelőtt magának Mádl Antalnak alapvető előadása a jövőendő kiadás tervezetéről rávilágított néhány megoldandó problémára és feladatra. Az ezzel kapcsolatban elvégzendő munka tekintélyes lesz, és az áthidalandó nehézségek, melyek már kirajzolódnak, nem csekélyek. De a kezdeti lépés megtörtént, és annak bizonyossága, hogy Magyarország, Ausztria, Lengyelország, az NSZK és az NDK tapasztalt filológusai vesznek részt a munkában, hogy egy kuratórium és egy kiadói grémium dolgozik majd a terv megvalósítása érdekében, hogy a részt vevő országok tudományos intézményei segítségüket ajánlották fel, hogy a magyar Akadémiai Kiadó vállalja a kiadást, és hogy Mádl Antal kézbe vette a kiadási munkálatok irányítását, még a kétkedőknek is biztatást kell hogy nyújtson. A nyolcvanas évek közepére kell a kiadásnak elkészülnie. Folyamatosan kiegészíti majd egy múzeumi sorozat, mely a teljes nemzetközi bibliográfia mellett Lenau műveinek megzenésítését, a képanyagot, a hatástörténetet stb. dokumentálja. Végül is többet nyerünk majd egy puszta a Lenau-olvasók fiatal nemzedéke számára készített, szövegében javított és bővített, valamint gondos magyarázatokkal ellátott kiadásnál. A kidolgozás folyamán sok kérdés fog felmerülni, és bizonyosra vehető, hogy nemcsak a Lenau-kutatás, hanem a társaság tudományos élete általában és évi ülésszakai speciálisan is sok impulzust kapnak majd tőle.

Helmut Brandt
Jena (NDK)

Athenaion Studentexte

Az *Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion* hetvenes évek elején megindított vállalkozása, az irodalomtudomány új kézikönyvének kötet sorozata, több kötettel gyarapodott az elmúlt években. Az újszerű elgondolással tervezett *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* sorozatban az első között jelent meg egy összefoglalás a római irodalomról, két kötetes összegezés a reneszánsz és barokkról, az európai felvilágosodásról és legutóbb a századvég és a századforduló irodalmáról. A wiesbadeni kiadó a kézikönyv-sorozat folytatása mellett megindította az *Athenaion Studentexte* sorozatot is. A kiadói elgondolás, hogy a terjedelmes kézikönyv anyagából egyes érdeklődésre számot tartó fejezetek s tanulmányok füzetsorozat formájában is hozzáférhetővé váljanak, időközben megvalósult.

A *Renaissance und Barock I.* kötetből választották ki a Klaus Heitmann által írt *Das französische Theater des 16. und 17. Jahrhunderts* c. áttekintő részt. A virágkorát élő francia színház előzményeinek tömör bemutatásával a szerző fejlődéstörténeti rajzban világít rá arra a komplex művelődéstörténeti folyamatra és társadalmi háttérre, amely Corneille, Racine és Molière drámai művészetével függ össze. A *Studentext* nem egyes művek elemzésére veti a hangsúlyt, hanem a fejlődési folyamat műfaji, stílustörténeti, irodalomesztétikai jelenségeinek jellemzésére, a színház és közönség viszonyának változásaira, csak az említett legkiemelkedőbb drámai szerzőknek biztosítva külön fejezetet. Az *Europäische Aufklärung I.* kötetnek két önálló fejezete is megjelent. Peter Uwe Hohendahl: *Der Europäische Roman der Empfindsamkeit* címen az „érzékeny” regényes elbeszélés Európa-szerte népszerű műfaját mutatta be. A témára vonatkozó irodalomkritikai megrostálásával készült tanulmánya a fogalmi tisztázás igényével kezdődik, figyelemmel az érzékenység fogalmának és történetének európai szémszögű differenciálására. A műfaj történeti fejtegetésekben és az egyes regények elemzésében megmutatkoznak az irodalmi és társadalmi aspektusok is. Armand Nivelle: *Literärästhetik der Europäischen Aufklärung* c. összefoglaló tanulmányának első részében az irodalomesztétika néhány évtized alatt végbement alapvető változását vizsgálja az európai felvilágosodás kutatásának erre vonatkozó sokrétű szakirodalma alapján. Az esztétikai felfogás változásának érzékeltetésére szinoptikus-időrendi listát állított össze az 1660 és 1790 közötti irodalomkritikai és irodalomesztétikai írásokból, amelyhez az ún. szekunderirodalom részletes bibliográfiáját csatolta. Az *Athenaion Studentexte* összegező igényű, bizonyos tekintetben vázlatos, európai kitekintésű füzetsorozata figyelmet érdemlő vállalkozás a folyamatban levő *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* sorozat köteteivel együtt.

Hopp Lajos

David Lodge: *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature* London, 1977. Edward Arnold, xvi+279.

A regényíróként és elméleti szakemberként egyaránt termékeny Lodge könyve ötletekben rendkívül gazdag, sokszor vitára ingerlő, de komoly teoretikus megalapozottságról tanúskodó olvasmány. Található benne műelemzés, irodalomtörténeti vázlat és esztétikai rendszerkísérlet; s pazarlón szétszórvra számtalan olyan kérdés, gondolat, amelyeknek kifejtéséből egy-egy külön könyvre is futná.

Erénye is, hibája is ez Lodge művének. Mikközben a szerző jelzi a lehetséges mellékszálakat és a továbbgondolás útjait, saját ösvényéről olyan sűrűn tér le, hogy a könyv elolvastakor joggal lehet megkérdezni: immár melyik problémát tekinthetjük központinak?

Az alcím is arra utal, hogy a leginkább elméleti igényű második rész (Metafora és metonímia) áll az írás tengelyében. Ez az ötven oldal keres megoldást az első rész (Problémák és kivégzések) felvetette problémákra, és az itt kifejlesztett tipológia adja a harmadik rész (Modernisták, antimodernisták és posztmodernisták) irodalomtörténeti portréinak perspektíváját. De az első rész jó néhány gondolatát a második meg sem kísérli továbbvinni, a harmadik rész pedig olykor bizonytalanul, az elmélet réseit sebtiben betömve alkalmazza a tipológiát.

Maga a tipológia Jakobson egy afázia-cikkének metafora/metonímia megkülönböztetésére épül. A metafora és a metonímia szerint *ellentétek*, amennyiben az előbbi a nyelv *szelekciós* tengelyéhez tartozik, az utóbbi viszont a

kombinációshoz. Egyaránt jellemzi a metaforát és a metonímiát a *helyettesítés*, csak hogy az előbbi esetben a *hasonlóság*, az utóbbiban az *érintkezés* az alapja; így helyesebb a metonimikus helyettesítést *törlésként* felfogni. Jakobson ezt úgy fogalmazza meg, hogy a *kontextúrát* a metonímia (vagy a szünekdokkhé) *sűriti*: Lodge pedig, ennek megfelelően, arról beszél, hogy kikövetkeztethető egy olyan („eredeti”) szöveg, amelynek referensei érintkezésben vannak egymással, s ehhez képest a metonímia törlés útján jön létre. Ez a törlés „úgy viszonyul a kombinációhoz, mint a helyettesítés a szelekcióhoz”.

A metaforikus és a metonimikus pólus Jakobson szerint számos kulturális jelenség rendszerezését jól szolgálhatja. Jakobson cikke alapján így foglalja össze Lodge e jelenségek dichotomikus szembenállását (az ötödik és hatodik helyen álló ellentétek az afázia két típusának jellemzői):

METAFORA

Paradigma
Hasonlóság
Szelekció
Helyettesítés
Érintkezés-zavar
Kontextúra-elégtelenség
Dráma
Montázs
Álom-szimbolizmus
Szűrrealizmus
Imitativ mágia
Költészet
Líra
Romantika és szimbolizmus

Folyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

METONÍMIA

Szintagma
Érintkezés
Kombináció
[Törlés] Kontextúra
Hasonlóságzavar
Szelekcióélettelenység
Film
Közelkép
Álomsűrítés és -eltolás
Kubizmus
„Ragály”-mágia
Próza
Epika
Realizmus

Külön fejezetben tárgyalja Lodge a film és a dráma oppozícióját, majd felteszi a kérdést: hogyan viszonyul a dichotómiához a jakobsoni „poétikai funkció?” Jakobson ugyanis, híres „Nyelvészet és poétika” című cikkében, a poétikai funkciót a metaforikus pólussal mintegy azonosítja és elejti, hogy „a realista irodalmat, amely a metonimikus elvvel áll belső kapcsolatban, még nem sikerült megmagyarázni”. De miért dacol a realista irodalom az értelmezéssel, ha egyszer a metonímia a kulcs? És miért nem elemez Jakobson ilyen irodalmat is?

Az idézett afázia-cikkben rejlő állásponttal, hogy tudniillik az irodalmiság a nyelv metaforikus és metonimikus aspektusát is tartalmazza, aligha egyeztethető össze a „poétikai funkció-metaforikus pólus” megállapítás. Lodge konklúziója az, hogy „kell lennie valamilyen megfogalmazásnak, amely leírja a poétikai funkció metonimikus aspektusát is, és amely ezzel a megfogalmazással párhuzamos:» az egyenértékűség elvének a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetítése«.”

Lodge megoldási javaslata szerint a metaforikus/metonimikus szöveg különbsége *egyrészt* valóban az irodalmi/nem irodalmi szöveg különbségének felel meg, amennyiben minden irodalom világ-metafora. *Másrészt* azonban a metaforikus módon megírt szövegeket inkább tekinthetjük metaforáknak és a metonimikusakat szünekdo-khéknek: az előbbieket a valóság *modelljei*, az utóbbiak a valóság reprezentatív *darabjai*. Így a második értelemben létezik metaforikus és metonimikus irodalom is, és az irodalmi mű mindig egyik vagy másik pólushoz esik közelebb. A me-

tonimikus szövegektől a metaforikusakig széles a skála; a szerző ezt is röviden végigpásztázza, a lexikonszövegtől az *Atokföldjéig*.

Csak hogy Lodge lexikon- és újságcikkidézetei mintha azt sugallnák, hogy a metonimikus szöveg nagyon gyakran nem-irodalmi, a metaforikus pedig automatikusan az! Ezt a szerző is észreveszi, ezért menet közben megkülönbözteti a nem-logikus törlést alkalmazó metonímiát a logikus törlést alkalmazótól; az előbbit az irodalomra specifikus jelenséggént értékelve. De ezt a megállapítást aknázza alá a harmadik részben bevezetett „metonimikus overkill” fogalma: az agyonrészletező, túl-pontos, metafora nélküli leírás Flaubert-től Robbe-Grillet-ig fontos szerepet játszik az irodalomban.

Ezért a recenzens úgy véli, hogy Lodge a *kontextus* fogalmának tisztázásával sok zűrzavarnak vehette volna elejét. Enélkül valószínűleg lehetetlen megválaszolni azt a kérdést, amelyre az első rész öt szöveg alapján keres választ: „mik az irodalmiság kritériumai?” A szerző maga is belátja, hogy Orwell újságcikkyszerű, dokumentarista novellájának besorolása kontextus-függő. Egy láb-jegyzetben pedig maga is elismeri, hogy a lexikon-szöveg bizvást helyet kaphat irodalmi műben is, és ekkor irodalminak kell tekintetnünk. Nos, talán éppen e mozzanatokban rejlik sok kérdés megoldása; sokszor nagyon is élesen lehet meghúzni azokat a határokat, amelyeken túl a nem-irodalmi szövegből irodalom válik, ha e határkijelölésnél a legtágabb értelemben vett kontextushoz folyamodunk.

Persze Jakobson sincs tekintettel erre a problémára. Ő *adottan irodalmi* művek vizsgálatával igazolja, hogy az irodalomban a poétikai funkció a domináns; hogy tehát a referálás rovására válnak fontossá a mű elemeinek belső viszonyai, párhuzamaik, oppozícióik stb. De Lodge, miközben az irodalmiság specifikumai vonatkozásában Jakobsont követi, szembekerül azzal a kérdéssel, amelyet Jakobsonnak nem kellett feltennie: hogy hol van az átmenet irodalom és nem-irodalom között?

Mármint az a Jakobsont illető bírálat, amely szerint a nem-irodalmi szövegek pontosan úgy és olyan eredményesen elemezhetők a poetikai funkció primátusa alapján, mint az irodalmiak,* teljesen jogos. S mennyivel inkább megérdemli akkor a kritikát Lodge, aki könyve első részében – körkörös bizonyítással – a kérdéses státusú

*L. Paul Werth: Roman Jakobson's verbal analysis of poetry. *Journal of Linguistics* 12 (1976.) 21–73.

szövegnek úgy igazolja irodalom-voltát, hogy rámutat a komponens-részek belső kapcsolataira, nem véván tudomásul, hogy az általa „axiomatikusan nem-irodalminak” minősített szöveg is alkalmas alanya lehet ilyen bemutatásnak.

Logikailag ugyancsak támadható a szerzőnek az a fentebb említett lépése, hogy a dichotómiát az irodalom általánosságába a világ/irodalom kapcsolat révén emelje. Amikor Lodge metonimikus és metaforikus szövegekről beszél, akkor egy hipotetikus – és csak ritkán visszakövetkeztethető – szövegre vonatkoztat; ebben a viszonyban szöveg vonatkozik szövegre. Akkor azonban, amikor a szövegnek a világgal való metaforikus vagy metonimikus kapcsolatát taglalja, a szemantikai-szintaktikai viszony pragmatikaivá válik: a nyelvi tény a világgal (a nem-nyelvi tényekkel) kerül vonatkozásba. A dichotómiának tehát két egészen más szintjéről van itt szó. És lehet vitatkozni azon is, hogy a metonimikus szöveg milyen értelemben tekintendő a valóság „darabjának”?

Van egy-két hasonlóan elkapkodott megfogalmazás az első részben is. A realizmus problémáját például Lodge korántsem a könyv egészét jellemző magas színvonalon tárgyalja. „A tapasztalat ábrázolása olyan módon, amely jól megközelíti a tapasztalat leírásait ugyanazon kultúra nem-irodalmi szövegeiben”: ez a realizmus-meghatározás pontatlan is, kezelhetetlen is, kétségbe vonható esztétikai, irodalomtörténeti és jelelméleti szempontból egyaránt.

De érdemesebb figyelmünket e valóban kitűnő könyv olyan részleteire irányítani, amelyek – különösen az első és harmadik részben – a szerző ötletgazdagságáról, nagyszerű elemző készségéről árulkodnak. Csak úgy mellékesen olvashatunk például gondolatébresztő fejtegetést a pornográfiáról, a beágyazott történet és környezete viszonyáról, a formalizmusról, a kritikáról. Az öt szöveg elemzése után pedig a modern regény két szemben álló csoportját különbözteti meg az első rész: az egyik az imitáció elvét vallja, a másik az autonómiáét. Később – nem kifejtetten bár – ez az ellentét a metonimikus/metaforikus írás ellentétének felel majd meg.

A könyv felét kitevő harmadik részben Joyce, Gertrude Stein, Hemingway, D. H. Lawrence, Virginia Woolf és Philip Larkin műveinek elemzésén kívül olvasható egy-egy összefoglaló a harmincas évekről és a posztmodernista regényről is – természetesen angol szempontból. E harmadik rész célja, hogy a felsorolt írókat és műveiket a dichotómia segítségével helyezze el a történeti

folyamatban. Az eljárás nem mindig explicit, de az elemzések kiválóak.

A leghosszabb Joyce-ról, a harmincas évekről és a posztmodernistákról szóló, ezek is szolgálnak a legtöbb tanulsággal. A *Dublini emberek* egy novellája, a *Finnegans Wake* és az *Ulysses* tárgyalása után jogosnak látszik az a megállapítás, hogy míg „a modernista írás általános tendenciája a metaforikus struktúra és textúra felé mutat, addig vannak a metonimikus módnak is modernista változatai”. És: „a modernista prózaírást a nyelv metonimikus pólusa felé történő radikális mozgással lehet jellemezni – amire egyébként a próza természeténél fogva hajlamos –, de ez az írás elmozdul a metaforikus pólus felé is.” Joyce *Ulyssese* metonimikus mítosz-háttér előtt játszódik, gyakorta metonimikus módon, de a két szint viszonya metaforikus; a mű értelmezésekor egyformán esik latba a kétféle viszonylatrendszer.

Ehhez képest a harmincas évek írása gyökeres változás: a metonimikus pólus kerül (ismét) az irodalom centrumába. Együtt jár ez a politikai érdeklődés megélnélkülésével, olykor az allegorizálással. Az allegória persze metaforikus eszköz – írja Lodge –, de mivel didaktikus üzenet szorítja merev korlátok közé, igen könnyen kombinálható lényegileg metonimikus típusú narrációval.

A sziporkázó utolsó fejezet, amelynek egyik főszereplője Beckett, méltó lezárása a könyvnek. Lodge meggyőzően fejt ki a Beckett-vázlat után, hogy a posztmodernista írást már nem a homályosság, hanem a bizonytalanság jellemzi; ennek jegyében szegül szembe a mű az interpretációval. Ha Jakobsonnak igaza van, akkor bármilyen elv (vagy elv hiány) alapján épüljenek is fel a művek, az ember a hasonlóság/érintkezés viszonyait fogja bennük keresni – írja a szerző. A posztmodernizmus viszont elutasítja az ilyen elemzést. Nem arról van szó, hogy ne lehetne besorolni ezt az irodalmat a dichotómia szerint, csakhogy inkább egyes művekkel és ezeken belül is egyes mozzanatokkal lehet ezt megtenni, nem pedig az egész izmussal.

Ellentmondás, permutáció, diszkontinuitás, véletlenszerűség, szertelenség (ezen belül a metonimikus overkill), rövidrezárás – ezeket a fogásokat használja előszeretettel a posztmodernizmus. Némelyikük nem is új: Sterne, Flaubert és a század eleji törekvések sok mindent előlegeztek. A fogások sokszor egymásbajátszanak vagy éppen összeolvadnak: így diszkontinuitást jelent az ellentmondás és a permutáció, de a rövidrezárás olyan formái is, mint a kiszólás az olvasóhoz és az

előrejelezhetetlen tónusváltás. Hozzátehetjük, hogy a permutáció gyakorta kelti a szertelenség hatását, a véletlenszerű írásban – ezt a dadaisták alkalmazták annak idején – mindennapos az el-lentmondás.

Függelékben találunk az elemzett szövegek közül három rövidebbet: Orwell novelláját, a *Guardian* egy riportját és W. Burroughs regény-részletét. A szép kiállítású könyvet név- és tárgy-mutató egészíti ki.

Kálmán C. György

Ian Robinson: *The new grammarians' funeral: a critique of Noam Chomsky's linguistics* Cambridge, 1975. Cambridge University Press, XIV. 189.

Ian Robinson, a swansea-i egyetem angol nyelv és irodalom tanára, könyvének címe és bevallott szándéka szerint az új nyelvészet temetésén kívánja a búcsúztató beszédet elmondani – szomorkodni azonban csak azon lehet, hogy akit Robinson halottnak (sőt, egyenesen halvaszületetnek) lát, az ereje teljében hódítja meg az újabb és újabb nemzedékeket. Persze végül is meglehet, hogy Robinsonnak van igaza, és mindenki más csupán délibábát követ, ezt viszont a nála felkészültebbek sem tudták még meggyőzően bizonyítani.

Az új nyelvészet a szerző számára Saussure körül kezdődik – annak Chomsky már csak legújabb torzszüleménye. Az utolsó igazi nyelvészek a múlt századi történeti-összehasonlító kutatás hívei voltak; Bloomfield és követői kezében a tények már nem engedelmeskedtek önkényes osztályozásainak, és ez adott módot Chomskynak a megsemmisítő kritikára. Miért ez az ellenszenv századunk nyelvtudományával szemben? A válasz (közvetetten) abból derül ki, hogy Robinson mit hiányol a Chomsky-féle transzformációs-generatív grammatika (TG) tárgyköréből. Nos, a közvetlen hozzájárulást, hogy azt ne mondjam, mankót az irodalomtudomány nyelvi vizsgálódásaihoz. Például: „... nem hiszem, hogy a TG magyarázatot tud adni a mondatisméltésre. Ha megisméltünk egy mondatot, a TG csak annyit tud mondani, hogy az másodszor is ugyanaz a mondat.” Robinsont a *nyelvhasználat* érdekli; az azonban fel sem merült benne, hogy *type* és *token* között pontosan az a különbség, ami egy TG-ben jellemzett mondat és annak többszöri előfordulása között. Kételkedhetünk továbbá abban is, hogy ez a kérdés: „Vajon (Donne egyes költeményeit) csábító-versekként olvassuk-e?”

nyilván releváns a nyelvész számára.” Panaszai között szerepel az is, hogy „a TG semmit sem tud mondani a metaforáról”. (Mellesleg megjegyezhetjük, hogy Roman Jakobson, szintén huszadik századi nyelvész, mondott egyet s mást a metaforáról, de ő csak egy-két prozódiai megfigyeléssel érdemelte ki Robinson ritka elismerését.) Mindez persze csak magyarázza az ellenszenvet, kritikai alappá megfontoltabb szerzőnél nem válhatna. Kritikájának egyedüli találatai azokat a pontokat érintik, amelyekről már sokan mások is megállapították, hogy Chomsky nyelvelméletének egészében a leggyengébb érvek (de nem pillérek!), és melyekre röviden „Chomsky pszichologizmusa” néven szoktak hivatkozni. Alapvető félreértései azonban a könyv jó részében megakadályozzák, hogy bármely nyelvészeti kérdésben akár vitatható állításokat is tehesen. Így például egyszerűen nem tud különbséget tenni a hang, a fonéma és a megkülönböztető jegy között, a 'generálás' szót a 'produkálás' szinonimájaként használja, a nyelvi redundancia elvének általa feltételezett abszurditását azzal próbálja demonstrálni, hogy felhívja az olvasót, hagyja el a *Macbeth* felét és így tovább.

Értetlenségét csak demagógiája múlja felül. Miután a nyelvi univerzálék kutatását nem találja keresztyülvihetőnek, kinyilatkoztatja: „Az egyedüli nyelvi univerzálé a nyelv.” Más alkalommal, mivel Chomsky grammatika-modelljét végképp nem tudja követni, és fogalma sincs, hogy mi fán terem benne a szemantikai komponens, a következőket revelálja: „A jelentés nem a nyelv *komponense*, hanem jellemzés. Amikor a nyelv azonos saját magával, akkor értelmes, és a jelentés az, ami a nyelvet nyelvvé teszi. Következésképpen a grammatika valójában a jelentés tanulmányozása.” Robinson úgy véli, alaposan körülbástyázta magát filozófiai idézetekkel Chomsky ellenében. És noha legkedvesebb filozófusa éppen Wittgenstein, nem veszi észre, hogy a gyakran idézett Ayer-féle verifikálhatósági elv, valamint másik kedves filozófusa, Collingwood, egymással és Wittgensteinnel ellentétes iskolákat képviselnek. A konfúzió végül is egy nagy metafizikus álmegoldásban oldódik fel: szemléljük csak a nyelvet belülről, ne törődjünk olyan számárságokkal, mint nyelvi forma és jelentés, a nyelv maga a jelentés, egyébként is „a nyelv (csupán) a nyelvész gondolkodásának tárgya”, és így tovább *ad nauseam*. Ezekből a preconcepciókból következik, hogy Chomsky és az egész huszadik századi nyelvtudomány egzaktságra és rendszerszerűségre való törekvése a nyelvi leírásban Robinson-

nál elutasításra talál. Összességében, Wittgenstein-csodálata ellenére, Ian Robinson műve tartalmában konzervatív, érvelésében megbízhatatlan, következtetéseiben demagóg. Az új nyelvészet búcsúbeszéde így mindössze egy hordószónok vágyálma volt.

Kenesei István

Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom Budapest, 1977. Akadémiai Kiadó, 158. (Modern filológiai füzetek 29.)

Összehasonlító irodalomtörténet és elméleti igény: e kettő világszerte nehezen fér meg egymással. Még azok is kevesen vannak, akik egyáltalán kísérletet tesznek a megbékítésükre, azok pedig, akik viszonylagos sikert érnek el ezen a téren, szinte alig léteznek. Igen egyszerű ennek az oka: elméleti szempontok kidolgozásához – a tudós alkati sajátosságain kívül – az irodalmi anyag belső ismerete is szükséges, ez pedig szinte csak olyan műveknél képzelhető el, amelyeket anyanyelvünkön írtak.

Mindezeket tekintetbe véve, Bojtár Endre majdnem lehetetlen feladatra: tizenöt nyelvű avantgarde irodalom rövid jellemzésére vállalkozott. Rendkívül merészen kitűzött céljainak többségét elérte, így könyve nemcsak a magyar, hanem a nemzetközi szakirodalomban is kivételesen jelentős teljesítménynek számít. Munkája történeti felében előbb az irodalmi irányzat elméletét teremti meg, majd krónikaszerűen áttekinti a kelet-európai avantgarde mozgalmakat. Ezután két vonatkozásban végzi el e mozgalmak jellemzését: előbb a művészet a művészetért felfogáshoz viszonyítja, majd a jel és dolog kapcsolat különféle megítélései szerint osztályozza őket.

A magyart leszámítva avatatlanok vagyunk a kelet-európai irodalmak történetében, ezért csak módszertani megjegyzéseket tehetünk e könyvben olvasottakhoz. Elméleti alapvetése rendkívül bátor. Könyve elején jelentős szakmai tekintélyekkel száll szembe, elutasítván „az irányzat és a vele rokon fogalmak (áramlat, módszer, stílus) már-már szofisztikus csúrés-csavarását”. Álláspontja egyértelmű: egyedül az irányzat fogalmát teszi magáévá, a stílusét és a módszerét – homályossága miatt – félreteszi. Őt nagy áramlatra bontja az avantgarde irányzatot: dadaizmusról, futurizmusról, expresszionizmusról, konstruktivizmusról és szürrealizmusról ír. Értékelése kiegyensúlyozott: forradalminak nevezi az avantgarde művészetet, de képviselőit gyakran megrója

az eszményi jövő gyors bekövetkeztébe vetett gyermekded hitért és a műalkotásaiknak alacsony színvonaláért.

A könyv célkitűzéseivel nincs vitázni valónk. Legfeljebb azt a kérdést vetnénk föl: vajon maradt-e sikeresül elvégezni a szerzőnek a maga által kijelölt feladatot. Úgy tetszik, a szöveg második fele, az avantgarde jellemzése következtetesebben van megírva. Bojtár itt az egyes avantgarde áramlatokat aszerint jellemzi, hogyan értelmezték a természetességet és a jelszerűt, s ebben az okfejtésben szerves egységet képez elméleti igény és történetiség. Ugyanez kevésbé mondható az első, történeti részről. A mozgalmak felsorolászerű ismertetése emlékeztet az összehasonlító irodalomtudománynak ún. „franciás”, „leíró” hagyományára, holott Bojtár könyve legtöbb részében megtagadja ezt az örökséget, s ez nagy érdem. A jegyzékszerű történeti áttekintést elméleti bevezető előzi meg, ahol viszont a történetiség sikkad el, s így maguk a fogalmak is vitathatóbbak. Bojtár az irányzatok megközelítésekor az egyedi műalkotást javasolja kiindulópontnak, s ebben tökéletesen igaza van. Úgy véli, kiindulópontjából szükségképpen az következik, hogy „kritikus helyett egyszerű olvasót kell elképzelnünk”. Önmagában ez a kitétel bírál egy uralkodó kritikai gyakorlatot, s ennyiben jogosnak mondható. A gondolatmenet összefüggésében viszont fogalom szerepét tölti be az „egyszerű olvasó”. A könyvben hiába keressük a meghatározását, így megkérdezhetjük: használható-e ez a fogalom.

Más a helyzet azokkal a fogalmakkal, amelyeket Bojtár az élmény tárgyalásakor vezet be. Itt már nehezebb vitába szállni a leírattal. A könyv írója következetesen hatásként fogja föl az esztétikumot, és tudományos igénnyel rendszerezni kívánja a befogadás kérdéseit – ami továbblépést jelent a fenomenológiai irodalomszemlélethez képest, és úttörő kezdeményezés a magyar irodalomtudományban. Három szakaszra: értékelésre, értelmezésre és leírásra bontja a befogadást. Az értékelés szerinte az esztétikai tárgyra, a szépségre; az értelmezés a szemantikai tárgyra, a jelentésre; a leírás a morfológiai tárgyra, a struktúrára irányul. Világos és alapvető ez a megkülönböztetés. A magunk részéről mégis úgy vennők át, mint a befogadás három szemléletének a meghatározását, és nem jutnánk ilyen végkövetkeztetéshez: „vannak irodalmi művek, amelyek 1. képesek esztétikai tárgyat létrehozni, aztán vannak, 2. amelyeknek csak jelentésük van, s végül olyanok, 3. melyeknek csak struktúrájuk van”.

Az elméletíró mindig szükségképpen elvonatkoztat. A szóban forgó hármasság is ilyen elvonatkoztatás. Az elmélet azonban lényegénél fogva nem alkalmazható közvetlenül a gyakorlatra. Éppen ezért kétellyel fogadjuk annak állítását, hogy létezik mű szerkezettel, de jelentés nélkül, vagy akad olvasó, aki egy műnek csak a szerkezetét képes fölfogni, a jelentése iránt érzéketlen. Úgy sejtjük, műalkotásokban szerkezet és jelentés kölcsönösen föltételezi egymást, következésképp csak együtt érzékelhető.

Mindazonáltal azt is el lehet képzelni, hogy Bojtár meg tudná védeni álláspontját, a jelentésnek valamely általa bevezetett értelmezésére hivatkozván. A jelzésszerűség, a bővebb kifejtés hiánya megtevesztheti az olvasót. Vegyük például a következő mondatot: „Az avantgarde irodalom tette általánossá a szabadverset, juttatta uralomra a metaforát, nemcsak a lírában, hanem a drámában és a prózában is.” Két lehetőség áll fenn: vagy sajátos értelmet kell tulajdonítanunk az „uralom” és a „metafora” szónak, vagy az „uralmat” lazán viszonylagosnak, a „metaforát” pedig hagyományosan retorikai értelemben vesszük, és akkor az avantgarde nem hozott újat a mondott vonatkozásban. Ugyanez áll az orosz imazsinizmus és a hasonló nevű angolszász mozgalom összehasonlítására. Ez utóbbiról azt olvassuk, hogy „tipológiaiul közelebb áll az orosz futurizmushoz, mint az imazsinizmushoz. Poundot például némi joggal tartják egyesek az angol költészet futuristájának”. Nem világos, mi is értendő „tipológiai közelségen”, így óhatatlanul arra gondolunk, hogy Pound csak rövid ideig képviselte az imagizmust, s egész tevékenységére rányomta bélyegét a hagyományőrzés, ami a futuristákat éppenséggel nem jellemezte.

Vitathatatlan igazságtalanság ily módon szőrözve olvasni e könyvet. Mivel azonban már a kezdet kezdetén kifejeztük egyetértésünket a munka szemléletével, célszerűnek tartjuk apró kétélyeink megfogalmazását. Bojtárt eddig inkább a célkitűzése miatt bírálták. Érthető ez, amennyiben az elméleti alapozású irodalomtörténet-írás még kevés hagyományra tekinthet vissza, s a kezdeményezések gyakran feszültségbe kerülnek a közfelfogással. Az érdemi bírálatnak azonban – úgy véljük – inkább abból kell kiindulnia, mennyire felel meg az eredmény a feladat kijelölésének. Ez a könyv nagyjában eléri rendkívül merészen kitűzött céljait. Újszerűsége miatt egészen természetes, hogy nem maradéktalanul.

Bojtár Endre könnyen, gördülékenyen fogalmaz. Ennek előnyét fölösleges bizonygatni, hátrányáról viszont talán nem fölösleges szót ejteni. Írásmódja olykor azt a benyomást kelti, hogy a tudomány nyelve azonos a köznyelvvvel. Csak-hogy a köznyelvben a szó jelentésterülete alkalmanként változhat, a tudományos nyelvben viszont nem. A körmönfont modor tudatos kerülése a fogalmi pontosság rovására érvényesülhet. Például a proletárirodalom jellemzésében: „Nap, virág, rét, szeretet, ifjúság, szépség, kisfiú, szív, élet, öröm, ünnep, liget, május, fa, fű, forrás, hegyoldal – s a városi tájkép: borozó, utcasarok, gázlámpa, fal, korom: e szavak fejezik ki e költészet lényegét.” Tagadhatatlanul szellemes e megfogalmazás, de ellentmond a szerző felfogásának. Bojtár igen árnyalt képet alkotott magának a műalkotás mibenlétéről, s ennek alapföltevései közé tartozik, hogy a felsorolt szavak semmiféle költészet lényegét nem fejezhetik ki.

Minden újítás kockázattal jár, s az újítón gyengébb perceiben erőt vehet az a hagyomány, amelytől elrugaszkodott. Ez a könyv a fogalomteremtés jegyében szakít a metaforikus kifejezés-móddal, egyes részleteiben azonban még következtelen önmagához. Az „ellenpont” szó vagy néhány minősítő (pl. markáns) ugyanolyan „hozávetőleges” értelemmel fordul elő a szövegben, mint azoknál az irodalmároknál, akiket az első lapokon bírál. Nem véletlen, hogy az egyértelműsítő kifejtést többnyire a művészi világképről szóló sorokban szorítja ki a metarofikus jelzés, hiszen tudományunkban ezt a kérdéskört még igen kevesen próbálták fogalmi igénnyel elemezni. A konstruktivista világkép például ezt a minősítést kapja: „Minden üressége, ember nélkülsége mellett itt vette birtokába a művészet a modern világot, szemben a szimbolizmussal, mely egyértelműen tudomást sem vett róla, s az expresszionizmussal, mely megrémült tőle.” Az elmondottak után már könnyen sejthető, mit vélünk indokolatlan egyszerűsítésnek, nem egyértelműsíthető fogalomhasználatnak ebben a mondatban. Legfeljebb egy-két hasonló mondatot lehetne kipécézni e könyvből, de előfordulásuk ténye mutatja, hogy a hatvanas évek óta átalakulóban levő irodalomtudományunk egyik fő gondja az egy-értelmű fogalomrendszer megteremtése. Ötlet és kifejtés még a legjobbaknál sincs mindig összhangban egymással.

Szegedy-Maszácz Mihály

Peter Uwe Hohendahl: *Der europäische Roman der Empfindsamkeit* Wiesbaden, 1977. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 136.

Peter Uwe Hohendahl összegző szándékú, kritikus szemléletű könyvének célja a XVIII. századi irodalomban központi fontosságú szentimentális regény vizsgálata. Fogalmi tisztázással kezdi a bevezetőt. A francia „sensibilité”, az angol „sensitivity” és a német „Empfindsamkeit” jelentéskörének változásaival, tartalmi jegyeinek meghatározásával foglalkozik.

Rámutat arra, hogy a XVIII. században az irodalmi érdeklődés nem korlátozódik az „érzelmességre”, a szentimentalizmusra. A francia társadalmi regényben túlsúlyban van a racionalis-analitikus ábrázolási igény. A definíciókat felsorakoztatva határolja körül a fogalmakat. A lényegmegragadást nehezíti a meghatározások tág volta. A definíciók szaporítása helyett az egyetlen járható megoldást, a fogalmi kifejtést választja.

A francia „sentiment” jelentése a XVIII. században még tágabb, mint napjainkban. Marivaux nyomán a „sentiment” szóhoz mint kulcsfogalom társult a „tendresse”, „sensibilité”, „passion”. Ezek együttesen egy új szociális és kulturális magatartásmintát jeleznek. Az angol „sentimental” kifejezés az írott nyelvben viszonylag későn jelenik meg: 1768-ban Laurence Sternének a *Sentimental Journey* című művében. A „sentiment” sokáig vélemény, elképzelés, gondolat, ítélet értelemben használatos. A német „Empfindsamkeit” geneziséét kutatva megállapítja, hogy tarthatatlan az a felfogás, mely szerint ez a fogalom Sterne *Sentimental Journey*-jából Johann Joachim Christoph Bode fordítása révén került a német nyelvbe. Korábbi megjelenésére hoz példákat, jelentéskörének módosulásait kíséri nyomon.

A történelmi háttér felvázolását egy alaptétellel kezdi: a szentimentális irodalom korábbi, mint a róla szóló elméleti irodalom. Elveti Gerhard Sauder nézetét, amely túlságosan szűkítő, mechanikus értelemben csupán polgári jelenségnek tekint a szentimentalizmust, amely mint összefüggő, nemzetközi kultúrforma csak a XVIII. század második harmadában alakult ki. Alapja az egyéniség önfelzabarádításának igénye az udvari kötöttségek korlátozó, torzító szabályai alól. A teljes ember vágya a szikár racionalizmussal szemben egy szabadabb magatartásmintára. Ennek eredőit legkorábban az angol optimista erkölcsfilozófiában találjuk meg.

A francia regényt a klasszicizmustól Prévostig kíséri figyelemmel. A történelmi regény műfajá-

ban Mme Lafayette és Mme de Villedieu rutin-szerűen felhasználja a lélekábrázolás újonnan felfedezett lehetőségeit. Marivaux árnyalt, differenciált lélekábrázolást és karakterisztikus stílust alakít ki. A francia értelemben véve moralista Marivaux alakjainak lelki reakcióira, az ember és a környezet kapcsolatából származó lelkiállapotokra teszi a hangsúlyt.

A nagy átváltás, minőségi ugrás Prévostnál történik: a „sensibilité” önállóan vált át „Sentimentalitát”-be. Feloldja a hagyományos szociális és etikai kötöttségeket. A szenvedélyes szerelmi érzés parttalan áradása, a női lélek rejtelmeinek esetelese révén a *Manon Lescaut*-ban egy új irodalmi típust alkot, a „femme fatale”-t.

Az angol hagyományok c. fejezetben Samuel Richardson történeti jelentőségét emeli ki. A Richardson-értékelések egyik ellentmondását említi: az angol irodalomtörténet Rousseau-, Diderot-, Goethe-nagyságrendűnek tartja Richardstont, de az őt követő iskola csupán másodrangú tehetségeket tud felmutatni, ezek is inkább az etikai, társadalmi kérdések és nem az emberi pszichikum iránt érdeklődtek. Laurence Sterne művei az angol regény szubjektívizálódása felé mutatnak. Érdekes, hogy a kortárs angol kritikában Samuel Richardson és Henry Fielding egymás ellentétűségeként szerepelt. Sterne alakjait belső, lélektani elv vezérli, ez biztosítja a jellemek egységét is.

Fontos fejezete a könyvnek a *Rousseau Nouvelle Héloïse és a későbbi francia hagyományok*. A Rousseau-val bekövetkező fordulatot főként a francia előzmények készítették elő. Mégis Richardson nyomán fordult az etikai-didaktikai regény felé. Összefoglalja a könyvíró a szentimentalizmus értelmezése mellett a kritika eredményeit is. Izgalmas és mély elemzést nyújt a *Nouvelle Héloïse Wertherre* gyakorolt hatásáról. A legeredetibb, legtömörebb összeggést a német szentimentális regényről adja. Elemző módszerének sajátossága, hogy mindent eredetiben idézve törekszik az egyértelmű fogalmi tisztázásra. Bőséges jegyzetanyag, témakörönként csoportosított szakirodalmi bibliográfia, név- és fogalommutató teszi könnyen használhatóvá, áttekinthetővé a könyvet. Nagy nyereség lesz, ha a témakör további kutatások révén kiterjed majd a francia, angol és német nyelvterületen túl a középkelet-európai irodalmakra is. Különösen Karamazin művei jelentősek a szentimentalizmus lélekábrázolásának, társadalomkritikájának teljessége miatt.

Cs. Varga István

Klaus-Michael Bogdal–Burkhardt Lindner–Gerhard Plumpe Hrg.: Arbeitsfeld: Materialistische Literaturtheorie. Beiträge zu ihrer Gegenstandsbestimmung Wiesbaden, 1975. Athenaion, 287.

A nyugat-európai diákmozgalom fellendülése az elmúlt évtized végén együtt járt a baloldali esztétikai irodalom konjunktúrájával, s ráébresztette a fejlett tőkésországok esztétáit, kultúrszociológusait a marxista irodalomelmélet deficitjére. A jelek szerint azonban – néhány kivételes teljesítménytől eltekintve – máig sem jutottak túl a módszertani alap kutatásokon, a radikális újítás igénye eklekticizmussal párosul. Míg a hatvanas évek újbaloldalának elméletei szinte egyértelműen a polgári válságtudat tüneteként voltak értelmezhetők és elutasíthatók, addig napjainkban olyan „marxizáló” kezdeményezések körvonalai bontakoznak ki, amelyek szükségessé teszik a türelmes párbeszédet és az árnyalt vitát.

Ezek a „materialista” irodalomtudósok például olyan kérdésekhez szólnak hozzá, amelyek a marxista szakirodalmon belül is vitatottak, vagy éppenséggel az elhanyagoltabbak közé tartoznak. Az irányzat javarészt az avantgarde művészetelméletéből, az orosz formalizmusból merít, a szövegek szemiotikai struktúrájának felderítését tűzi ki célul; a formát anyagszerűsége felől, „materialista” módon kívánja megközelíteni, s ezt erőteljes eszmekritikával, a szellemtudományi módszerek elutasításával kapcsolja össze.

A nyugatnémet kiadó tanulmánygyűjteménye egy évtized eredményeit összegzi. A három részre tagozódó kötet szemlélteti a materialista irodalomtudomány híveinek tág érdeklődési horizontját: kutatásaikban felhasználják a nyelvészet, pszichológia nemegyszer fölöttébb kérdéses újdonságait is. A marxista esztétikát a korábbi szektas-dogmatikus túlzásokkal azonosítják és kérdőjelezzik meg. Tükröződik ez az első rész fejezeteiben is: itt a szerzők a marxista irodalomból jól ismert viták újraértékelésére vállalkoznak. E „materialista” irodalomtudomány szerint ugyanis a marxista világnézet elismertetésének, elfogadtatásának igénye a klasszikusok kanonizálását eredményezte. Normatív esztétikai eszmerendszer alakult ki olyan „gyanús” kategóriákból, mint a visszatükrözés, realizmus, a kulturális örökség marxista felfogása, pártosság stb. A materialista irányzat hívei ehelyett azt ajánlják, hogy a mindenkor műalkotás formájának történelmi meghatározottságából induljunk ki, s vegyük számba azokat a sajátos anyagi létfeltételeket („Marx szellemében”) az adott társadalmi for-

máció más területeivel összefüggésben, amelyekben a művészi gyakorlat gyökerezik. Míg a marxista esztétika – vallja a kötet szerzőinek többsége – Hegel, Kant, illetve az antropológia vagy az ontológia nyomdokain halad, és egyenlőséget von művészet és megismerés között, középpontba a realista visszatükrözést, a totalitást és a katarzist helyezve, addig a materialista irodalomelméletet az esztétikai tárgyakat konstituáló elemek történeti meghatározottsága érdekli. A marxizmus – úgymond – hagyományos művészetfelfogást képvisel: a műalkotás zártságának, lekerékítetttségének követelményében megőrizte – a polgárság önazonosulási eszményéhez hasonlóan – a kézművesség művészetelméletté átszellemített mítoszát. A művészseni tömjénezésével fel kell hagynia a művek interpretálóinak, s határozottabban kell síkraszállniuk – az orosz futuristáktól tanulva – a kultúra demokratizálódásáért. A hagyományos, beleérző művészet úgy haladhat meg, ha a formai újításokkal életre hívott új művészet összeolvad az élettel és a munkával. A művészet – a tanulmányok szerzőinek meglátása szerint – egyre kevésbé rendelkezik autonóm létmóddal, s így osztályok fölötti erőtere sincs. (Egy helyütt „aggasztónak” nevezi a könyv azt a tényt, hogy a tradicionális művészi autonómia a szocialista országokban megőrződött.) Fokozott figyelmet kell szentelni ezért a kulturális politikának, valamint a művészi gyakorlat és a tudomány kölcsönhatásának.

Az irodalmi vitákat tárgyalva a kötet hangsúlyozza, hogy nem szabad őket a munkásmozgalom történetétől elszakítva kezelni. Marx és Lassalle vitája szerintük elsősorban politikai vita volt, s ez nem szűkíthető le a Sickingen-dramára. Miközben tüzetesen bizonygatják, hogy a klasszikusoknál nem körvonalazódik semmiféle drámaelmélet, meglepő fordulattal elvitatják annak lehetőségét, hogy a mégly szórványos marx–engelsi esztétikai megállapítások elméleti alapvetésül szolgálhatnak. A Mehringről szóló fejezet gondolatmenete hasonló. Mehringet azért nem tekintik a marxista irodalomtudomány megalapozójának, mert – kissé karikírozva az okfejtést – nem volt marxista. Nem osztotta a marxizmust tudományra és filozófiára, az előbbibe beolvasztotta az utóbbit, tagadva a marxizmus világnézeti jellegét és a felépítmény viszonylagos önállóságát.

A materialista irodalomelmélet azt is felrója a marxizmusnak, hogy elhanyagolja annak az intézményrendszernek az áttekintését (színházak, műzeumok, könyvkiadás stb.), amely keretet teremtet

a befogadói folyamatokhoz, és így közvetetten hozzájárul az adott államhatalom reprodukálásához. Elismeri ugyan, hogy a művészet – és így az irodalom is – az ideológiai formák egyike, de eszmekritikai egyoldalúságából adódóan az ideológiát többnyire csak mint torzító tükrözést, hamis tudatot értelmezi. Mivel a materialista irodalomelmélet számára az emberiség története nem alkot olyan kontinuumot, amely a művészet nembeliségét hordozza, kézenfekvő, hogy a megszakítottyságra veti a főhangsúlyt, az avantgardizmus és a művészeti haladás között azonosságot lát.

A fentiek megmagyarázzák, miért számít Brecht a materialista irodalomelmélet klasszikusának, előfutárának. Brecht – mint ezt a könyv magyar társszerzője, Kanyó Zoltán is kifejti – nem állt távol az információelméleti és jeltudományi koncepciótól, nézőpontjában a szemiotikai pragmatika vonásai is felfedezhetők. Az ideológia avantgardista szétrombolásáról szóló fejezet szintén Brecht nézeteit, a Brecht–Lukács-vitát foglalja össze. Brechtnek – idézi a szerző Adornót – nem sikerült az avantgardista művészet bomlasztó elvét politikai elkötelezettséggel összekapcsolni. A szakítás a polgári ideológiai örökséggel megnehezítette számára bármely zárt ideológia elfogadását, hajlamának legjobban a Korsch kínálta világnézeti elemek nyitottsága, befejezetlensége felelt meg. A kötet második része a baloldali avantgarde vezéregyenységeinek (Arvatov, Lu Märten stb.) művészetelméleti nézeteit ismerteti meg, a befejező rész kommentált bibliográfiát tartalmaz.

Talán érzékelteti e vázlatos áttekintés is e „materialista” irodalomelmélet lényegét. A marxizmus úgynevezett konzervativizmusa ellen vívott pozitívista, neopositivistá harc persze nem újdonság. A marxizmus korrekciójára vállalkozó programokat a materialista irányzat viszont új dimenzióval is gazdagítja: a művészi gyakorlat elsődlegességének ürügyén (néha ugyan csak látszólag) hátat fordít a műközpontú szerkezetelemzésnek, egyszersmind kirekesztve magát a művet is bármely lehetséges nem-idealista vizsgálódásból. A marxizmust főként Althusser interpretációja alapján használja fel, s megvétozza a művészetnek a valóság elsajátításában betöltött funkcióját. Bár közvetlenül nem ezt célozza meg, de alkalmas arra, hogy nem-realista tendenciák elméleti igazolásaként és a szocialista realizmus elleni támadás eszközeként szolgáljon. A realizmustól eltérő művészeti gyakorlat megítélésének pontosításához azonban kutatási eredményei a marxista irodalomtudomány számára sem lehetnek közbövek.

Toronyi Attila

Ideologie – Literatur – Kritik. Französische Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Karlheinz Barck und Brigitte Burnmeister Berlin, 1977. Akademie-Verlag, 413.

A francia marxisták tanulmányainak az NDK-ban megjelent első, reprezentatív gyűjteményét veheti kézbe az olvasó. Tizennégy tanulmány található a kötetben. Különösen értékes André Gisselbrecht: *Marxizmus és irodalomelmélet*, Claude Prévost: *Irodalom és ideológia*, Pierre Macherey: *Lenin mint Tolsztoj kritikusa*, Cathérine B.-Clément: *Freud és a művészi gyakorlat* című írása. Kiemelkedően izgalmas a Realizmus-elmélet aspektusai c. fejezetben Louis Aragon, Pierre Barbéris és Jean Thibautau tanulmánya. Ezek közül is számunkra J. Thibautau-nak *Lukács, a „történelmi regény” és Flaubert* című polémiája tartogat vitathatóságában is jelentős eredményeket.

Karlheinz Barck és Brigitte Burnmeister írt a könyvhöz 60 oldalas bevezető tanulmányt. A francia marxista kultúrpolitika, irodalomelmélet utolsó másfél évtizedét, az FKP kultúrpolitikáját, növekvő hatását elemzi elsősorban. Kiemeli a Lukács- és Korsch-recepciót, Althussernek a hatását, aki a 60-as évek elején megjelenő munkáiban a marxista dialektikának, a marxizmusnak a hégeli örökséghez való viszonyát tárgyalja. Hangsúlyozza az elméleti munkák jelentőségét a forradalmi kommunista párt számára.

A bevezető általános fontosságú kérdésnek tartja a Lukács-művek produktív kritikáját. Utal arra, hogy Lukács dekadencia-felfogása Lenin imperializmus-elméletének téves értelmezésén alapszik. A marxista kritika felelősségének meg-növekedése is mutatja a Lukács-esztétika elégtelenségét, modernizmus-felfogásának hiányosságait, tévedéseit.

Más alapállást találunk Claude Prévost *Irodalom és ideológia* című tanulmányában. Marx és Engels ideológiájának jelentőségét értékeli, a műalkotás formáinak, kifejező eszközeinek ideológiai jelentőségét elemzi.

Pierre Macherey az eddigi eredményeket új szempontokkal gazdagító tanulmányt írt Lenin mint Tolsztoj kritikusa címen. A lenini politikai indíttatású társadalomtörténeti alapozást használja forrásul. Lenin módszerének jelentősége: feltárja az irodalmi mű és a történelem kapcsolatát. Ebből vezeti le elsősorban a kor és az író irányában nyitott mű meghatározottságait.

Jean Thibautau írta a legkritikusabb tanulmányt Lukács Györgynek *A történelmi regény* c.

könyvéről. Történelmi, ideológiai és irodalmi síkon közelíti meg a felvetett kérdéseket. Pontosan citál és kíméletlenül cáfol. Tagadja a „történelmi regény” elnevezés jogosultságát. Hangsúlyozza, hogy Lukács a „történelmi regény” klasszikus formájával nem tud mit kezdeni. Vitatja kiemeléseit, aránytévesztésekre, hangsúlyeltolódásokra mutat rá: jelentéktelen íróknak tulajdonít nagy szerepet. Különösen Flaubert művészetének értékelésekor vet fel sok kérdést, sorakoztatja fel ellenérveit. Radikálisan ítél, kategorikusan elvet alapvető elméleti téziseket Lukács koncepciójából.

Az orosz írókról szólva is megőrzi bíráló álláspontját. Lukács az orosz történelmi regényt Dosztojevszkijhez kötve bizonyítékként sorolja fel Puskind, Gogolt és főleg Tolsztojt egészen Gorkijig vezetve a folytonosságot. Thibaudeau szerint ez egy önkényesen fabrikált kontinuitás, amely az európai komparatiztika kedvéért jött létre. „Amit Lukács «A történelmi regény»-ben feladatként végzett, az nem egy szocialista, hanem egyedül és csak «humanista» és «antifasiszta», azaz nem más mint egy polgári művészet előmozdítása.” A történelmi regény három fázisának kifejtését nem tartja materialista megalapozottnak. „Marx, Engels, Lenin itt mindig hégeliánusok, és Lukács számára Hegel valóban elegendő.”

Lukács György az 1936–37-ben írt munkáját kísérletnek szánta, elméleti kérdésfelvetésnek, amely a magyar és az európai kutatásban éppen kísérlet volta miatt termékenyen hathat. Változatlanul jelentette meg, bár elismerte, hogy politikai perspektívája túlságosan is optimistának bizonyult. Jean Thibaudeau is tudja ezt, bár nem veszi eléggé figyelembe. Mégis megállapítható, hogy *A történelmi regény* 1965-ös francia kiadása, amelyből J. Thibaudeau idéz, és a korábbi, 1955-ös NDK-beli német kiadás további termékeny vitáknak lehet kiindulópontja. Jean Thibaudeau módszerét pedig úgy jellemezhetnénk, hogy a „nagy szellemek” tiszteletének nem a kamatozóbb módját, a fetisizmust, hanem a hálátlanabbat, a kritikát alkalmazza minden vitathatósága ellenére is eredményesen.

Részletes, az aprólékosságig pontos jegyzet-apparátust találunk a függelékben. Ez a gyűjtemény is bizonyítja, hogy a francia és német irodalomtudomány (a nálunk elhanyagolt) textológia eredményeire támaszkodva dolgozik. A tanulmányok szerzőit, eddigi munkáikat rövid, tömör bemutatásból ismerhetjük meg. Gondos névmutató zárja a tanulmánygyűjteményt.

Cs. Varga István

Annamaria Rucktäschel–Hans Dieter Zimmermann, Hrsg.: *Trivalliteratur* München, 1976. Wilhelm Fink Verlag, 427. – Uni-Taschenbüchler 637.

Az irodalomtudomány a hatvanas évek közepéig legfeljebb negatív esztétikai ítéletek megfogalmazásáig jutott el, ha a szórakoztató irodalmat vizsgálódásai hatókörébe vonta. A tartalom-elemző, kvantitatív, strukturalista módszerek szükségképpen csődöt mondtak, hiszen elsősorban az esztétikai értékek kutatásában kovácsolódtak ki: a „tömegkultúrában” jószíval csak ezek hiányát diagnosztizálták.

Előrehaladást ezen az elhanyagolt területen, akkor sikerült elérni, amikor a történeti szemlélet megerősödésével tért nyertek az interdiszciplináris törekvések. Ez a tizenhat tanulmányt magába foglaló kötet az újabb eredményekről ad számot, s arra a kérdésre is választ keres, hogy voltaképpen minek köszönhetik a triviális műfajok nem csökkenő népszerűségüket? A műalkotás egységét szétromboló statisztikai módszerek ellenében a szerzők az interpretációt részesítik előnyben. Egyikük Goethe-re hivatkozik: színelmélete az utolsó hozzájárulás volt a nem-matematizáló természettudományokhoz; ő a színeket az emberi észlelet felől közelítette meg. Csak később bizonyosodott be Goethe relatív igazsága: nem-menyiségi összefüggéseket bajos a matematika nyelvére lefordítani, a számhalmazok nem helyettesíthetik az értelmezést, különösképpen nem az antropomorf művészetek esetében.

A tanulmányok többsége abból a felismerésből indul ki, hogy a fejlett tőkésországokat elárasztó szórakoztató művek megfejthetetlenek keletkezéstörténetük nélkül. A történeti szemlélet jellemzi pl. a „Gartenlaube” c. múlt századi képeslapról szóló fejtegetést. A népművelő szándékú és liberális eszmei indítatású orgánus – a mai magazinok elődje – a nyomdaipar ugrásszerű fejlődésével párhuzamosan érte meg a polgári ideálok rohamos hanyatlását, és vált ötmillió olvasót magáénak tudható szentimentális giccs-újsággá.

A fogyasztási célra írt novellák, románcszerű regények a füzetes kiadványokban később új életre keltek, kitermelve a triviális irodalom népes szerzőhadát. Az iparos írók számára ma már a kiadók számárvezető kliséket rendszeresítenek. Ez a „szabályzat” foglalja össze: mit, hogyan írjanak, írhatnak meg. A szerzők ízlése megegyezik a tömegízléssel, de ennek az elvárás horizontnak nem csupán megfelel, hanem azt szüntelenül

újra is termeli. Egy 1975. évi adat szerint az NSZK-ban a lakosság 27 százaléka meríti szellemi táplálékát a hetente megjelenő füzetes regényekből, ezek évi összpéldányszáma kb. 370 millió. A triviális irodalom fogyasztói azonban nemcsak kiszolgáltatottak, rá is szorulnak ezekre a félcművekre. A comics, a detektívregények, a horror, a tudományos-fantasztikus irodalom a kulturális piacon mint használati érték jelenik meg: alkalmas a fetisizált szabadidő eltöltésére, gyógyírt nyújt a mindennapi frusztrációkra.

Az egyik legmagvasabb tanulmány a füzetes regényeket olvasók recepciós mechanizmusának felderítésére vállalkozik. Szerzője szerint össze kell kapcsolni az empirikus szociálpszichológiát, a művelődésszociológiát az osztályszempontok alkalmazásával; csak így kaphatunk megközelítően pontos képet a befogadás folyamatáról. A triviális tömegirodalom eszerint hármas ideológiai funkciót tölt be: 1. megkönnyíti a megismerést; 2. az ítélkezést; 3. levezeti a fölös indulatot. (Más kérdés – olvashatjuk –, hogy eközben hasznos, a társadalom progresszív átformálására alkalmas energiák is veszendőbe mennek.)

A mindenkori köznyelv rugalmas használata és a társadalmi valóság radikális leegyszerűsítése segíti elő a triviális művek befogadását. Valóságos konfliktusok pótlékeként bizonytalan körvonalú sorozathősöket kínálnak, akikre az olvasó rávetítheti saját énjét, azonosulhat velük. A tekintélyelvű nevelés és a tömegközlés manipulációja sugallta eltávolodás a valóságtól preformálja a befogadó szubjektumát.

Szemléletes példa erre a történelmi életrajzok sikere. Emil Ludwig, a weimari köztársaság egyik legolvasottabb írója – bár a néptömegek felvilágosítását tűzte ki célul – politikai opportunizmusával, a „vezér”-motívumot hangsúlyozó nemzeti nácizmusával végső fokon megkönnyítette a fasizmus tömeglélektanának kialakítását. A történelmi belletrisztika mai konjunktúrájának okát a vonatkozó tanulmány írója abban látja, hogy a monopolkapitalizmusban eltűnt a szubjektumok szabadversenye: a szűk részmunkát végző, törpeségére ráébredő ember az életrajzok kínálta fiktív egyéniséggel elégtí ki individuum-igényét.

A triviális műfajok körében kalandozva a kötet új szempontokat nyújt a tömegkommunikáció és a szórakoztató irodalom kölcsönhatásához, a slágerek, a western és az angol nőregény világmékhéhez. A tudományos-fantasztikus irodalom vonzereje – úgymond – abban rejlik, hogy az olvasó játékosztónére apellál, de egyszersmind valamiféle világfilozófia vagy „funkcionális prog-

nosztika” rangjára formál jogot, összerosva a fantasztikum és a valóság közötti határt.

Vajon át lehet-e törni ezt az ördögi kört? Meghaladható-e és hogyan a kultúra megosztottsága a kapitalizmus társadalmi keretei között? Lehet-e szolgálni egyszerre – valamely brechti értelemben vett népies irodalommal – az esztétikai nevelést és a szórakozási igényt, miközben korrigálódnak a befogadók orientációs mintái is? A válasszal ezekre a kérdésekre – sok tartalmas, helyenként marxista ihletésű fejtegetése ellenére – adós marad a kötet.

Toronyi Attila

Moderne Weltliteratur. Die Gegenwartsliteraturen Europas und Amerikas. Hrsg. Gero von Wilpert und Ivar Ivask Stuttgart, 1972. Alfred Kroner Verlag, 902.

Szerencsés gondolat ilyen kis oldalterjedelemben, zsebformátumban – és a zsebhen hordást is kibíró kiállításban – modern irodalmi kompéndiumot kiadni, még az alcímbe megadott megszorítással is.

29 irodalmat tárgyal súlyozott oldalterjedellel. A világnyelvek közül az angolt a szigetországi, egyesült államokbeli és kanadai irodalomra tagolja, az orosz hét és fél oldalnyi ukránnal egészíti ki, a 100 oldalas, maximális oldalszámú német rész Durzak kiel professzor tollából műfaji felbontással dolgozva nincs tekintettel országhatárookra, ugyanakkor hatszori hivatkozáson kívül Dürrenmatt 3,5 oldalas részletes elemzésben részesül.

A latin-amerikai irodalom 47 oldalas összefoglalása E. R. Monegal Yale-i egyetemi tanártól elegánsan és szuggesztív erővel túlteszi magát a nyelvi és politikai határokon, de kiemeli azt a legutóbbi 3, illetve 4 íróncmzedéket, amely a fejezetben átfogott terület igazi irodalommal izmosodott eredményességét kétségtelenné teszi. Sorai közül egyértelműen kiolvasható: ez volt az utolsó alkalom, hogy ilyen sommásan, egyetlen csokorba tömörítve „elintézhetőnek” tekinthették ezt a legalább negyedszáz önálló irodalmat.

További szemeztetés helyett beszédesebben és tömörebben illusztrál egy sűrített tartalmi felsorolás: a francia, spanyol, katalán, portugál, latin-amerikai, olasz, román, angol, amerikai, kanadai, izlandi, norvég, svéd, dán, német, holland, orosz, ukrán, lengyel, cseh- és szlovák, jugoszláv, bolgár, finn, magyar, észt, lett, litván, jiddis és újgörög irodalmakról esik szó.

A magyar „cikk” terjedelmét nyilván nem a szerző – Dr. George Gömöri cambridge-i professzor –, hanem az olvasóközönség várható érdeklődése szabta meg. Ez 19 oldalt juttatott nekünk a 902-ből. Valamivel több mint 2%. Ha a két kontinens lakosságához arányítjuk a miénket, 8% adódnék. Ennek ellenére alig hihető, hogy valaki is túlzottan elégedett volna helyfoglalásunk mértékével.

A magyar olvasót, menthetően, ez a 19 oldal behatóbban érdekli. Gömöri professzor *Bibliographie und Lexika* címen az alábbiakat sorolja fel: Benedek Marcell: Magyar Irodalmi Lexikon (1963–5) – Tezla, Albert: An Introductory Bibliography to the Study of Hungarian Literature (1964), Czigány, Magda: Hungarian Literature in English Translation. Published in Great Britain 1830–1968, London, 1969. – „Gesamtdarstellungen”: alatt Kont Ignác 1906-os lipcsei kiadású könyvétől a 8 kötetes Pintéren át Bóka-Pándi, Szerb Antal és Klaniczay-Szauder-Szabolcsi irodalomtörténete szerepel. A modern irodalmat bemutató művek között az újabbakból Somlyó Györgynek a magyar költészetéről (1966), Sükösd Mihálynak 1968-ban a magyar prózáról publikált írása, továbbá Tóth Dezső *Élő irodalma* (1969) jelenik meg.

Nyelvi egyedülállásunk felemlegetése mindig *captatio benevolentiae*-nek hat. Itt is. Két oldalas ilyen bevezető után Radnóti, Sárközi, Szerb, Halász, Bálint és Salamon mártír hatosával kezdődik a modern kor taglalása. Szinte kronologikus sorrendben Lukács György, Révai József, Balázs Béla, Illés Béla és Gergely Sándor után Márai és Zilahy osztozódik 3/4 oldalon. A rövid terjedelm ezután is sűrített felsorolást tesz szükségessé. Déry Tiborral és Németh Lászlóval legbőkezűbb a könyv, regényenként még rövid ismertetőre is futja. Illyés Gyula, költőre és drámaíróra vágottan, két ízben szerepel részletesebben, összesen talán egy oldalnyit, a többi író-, költőfelsorolás a Magyar Irodalmi Lexikon és Tezla munkájának lelkiismeretes szem előtt tartásáról tanúskodik.

A magyar fejezet példázza a többit is. Egyben azonban tükörbenézésnek is számít, amely során közhelyek kavarognak az olvasó fejében. Ezeket hessegetve talán meg lehet kockáztatni egy olyasféle megállapítást, hogy több, sokkal több művészi értékű és lelkiismeretes műfordítással kellene jelentkeznünk irodalmi termékeink „exportképes cikkeiből” a „világpiacra”.

Szabó Zsuzsanna

Handbuch der Ungarischen Literatur von István Nemeskürty, László Orosz, Béla G. Németh, Attila Tamás. Hrg. von Tibor Klaniczay. Budapest, 1977. Corvina Verlag, 658. S.

A Klaniczay Tibor szerkesztésében, Nemeskürty István, Orosz László, Tamás Attila közreműködésével, Irene Kolbe és Engl Géza német fordításában a *Handbuch der ungarischen Literatur* címen 1977-ben a Corvina kiadó gondozásában megjelentetett munka az 1962-ben francia és 1963-ban német nyelven kiadott *Geschichte der ungarischen Literatur* c. kötet (Klaniczay Tibor, Szauder József, Szabolcsi Miklós) teljes átdolgozása és erős bővítése. Az új feldolgozás az 1964–66-ban megjelent hatkötetes *A magyar irodalom történetére* támaszkodhatott, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete jelentetett meg Sötér István vezetésével. Ezzel a kézikönyvvel egyidőben (1978) ugyancsak a Corvina Kiadónál jelent meg egy német nyelvű antológia Klaniczay Tibor gondozásában *Vom Besten der alten ungarischen Literatur 11–18. Jahrhundert* címen. A kézikönyv német kiadása egyértelműen sikeres munka; gördülékeny olvasmány. A nyelvi egyenetlenségek száma elenyészően kevés. Egy ilyen kézikönyv nagy jelentősége éppen a német irodalom művelője számára minden további nélkül érthető. Külön felhívnam a figyelmet az 559–608. oldalakon elhelyezett tisztán tagolt bibliográfiára (előbb a magyar irodalomhoz általában, aztán a magyar irodalomnak más irodalmakhoz való viszonyához, s végül ábécé sorrendben az egyes írókhoz közöl címszavakat). Ezt követi a 608–625-ös oldalakon egy fejezet *Magyar irodalom német fordításban* címmel (a 612-es oldalon hiányoznak Déry Tibor *Ambrosius* című regénye német fordításának az adatai. S még valami: a 289. oldalon még be kellene illeszteni a *Die Tragödie des Menschent* mint címet).

A kézikönyv a magyar irodalom fejlődési szakaszait a következő fejezetekre tagolja: *A középkor irodalma* (a kezdetektől a 15. sz. közepéig) – *A reneszánsz irodalma* (a 15. sz. közepétől a 17. sz. elejéig) – *A barokk irodalma* (a 17. sz. kezdetétől a 18. sz. közepéig) – *Felvilágosodás és klasszicizmus* (körülbelül 1770–1820) – *A reformkor irodalma* (19. sz. első fele) – *A népiesség irodalma* (a 19. sz. közepe táján) – *A realizmus kiteljesedése* (A 19. sz. utolsó harmada) – *A Nyugat és kora* (a 20. sz. első évtizedei) –

Szocialista eszmék és modern áramlatok (a két világháború közötti időszak) – *A jelen irodalma* (Felmérési kísérlet.). A magyar irodalom sajátos fejlődési adottságaiból, de a kézikönyv céljából is egyenesen következik, hogy a legnagyobb terjedelmet a 19. és a 20. sz. kapja (389 oldal) ölel fel ez a rész az 556 oldalas történelmi ábrázolásból), s hogy az 1945-től eltelt időszak aligha megvalósítható „történelmi” ábrázolásáról lemondtak a „Felmérési kísérlet” javára. Mindez az alkotóközösség tudományos lelkiismeretességére vall.

Az egész könyvet világos és egységes (több munkatárs ellenére) tudomány módszertani koncepció fogja át. Az irodalomtörténeti fejlődés minden oldalát figyelemmel kíséri: a világirodalmi és a művelődéstörténeti összefüggéseket csak úgy, mint a történelmi, szellemi fejlődésvonalakat, politikai, társadalmi, gazdasági sajátosságokat. Vonalvezetése mindvégig világos marad és kifejezésre juttatja: az irodalmi művészet ábrázolásáról van szó, annak történelmi fejlődés menetében. Mindig az irodalmi mű marad az ábrázolás fő célja különös tekintettel a nyelvi megjelenítésre. Ez adja meg a műnek elejétől fogva zárt jellegét. Tisztán elkülönülnek egymástól az egyes korszakok és stílusirányzatok alapvető vonásai. Így például a 116–122. oldalakon a felvilágosodás- és a Goethe korabeli irodalmi irányzatok összefonódása. Olyan irodalmi alakok példái, mint Csokonai vagy Berzsenyi, világosan érthetővé válik, hogy a nyugat-európai periodizáció csődöt mond: Magyarország esetében a felvilágosodás, rokokó és klasszicizmus sűrítése következik be egyfelől, másrészt viszont az élményköltészet vezet el a nemzeti realizmus útjára. A 405-ös oldalon a Nyugat körének két lírai pólusa Ady és Babits személyében figyelhető jól meg. Érdekes, hogy 1918 és 1933 között a magyar irodalmi jelenségek sokfélesége és ellentmondásossága teljes mértékben a korabeli németországi irodalmi képre emlékeztet. Ebből levonható, hogy összeurópai jelenségről van szó, de mindezek mellett az is, hogy Magyarország az irodalomban az összeurópai áramlattal együtt halad. A korszakok világos bemutatásán túl a plasztikusan kidolgozott költőportrék sokasága is feltűnik. Ezen túlmenően egyes műveket jól megvilágító rövid ismertetések kapnak helyet. Jellemző példaként említtem itt Madách *Ember tragédiáját*; természetesen a műfaj kérdéséhez, de az Úr utolsó szavaihoz is („Mondottam ember küzdj és bízva bízáll”) még egyebet is hozzá lehetett volna fűzni. Különösen szeretném kiemelni a 432–443 kö-

zötti oldalakat amiatt az objektivitás miatt, amellyel a szerzők az irodalmi élet és a kényes politikai kérdések összefonódottságát ábrázolják. Ez a fajta megfogalmazás példaképpül szolgálhatna mind a nyugaton, mind a keleten megjelenő sok modern irodalomtörténet számára.

Hadd említsem meg néhány kérdésemet és elgondolkodtató részleteket is. Általános irodalomtudományi szempontból a műfajok kérdése hagyott bennem kétségeket. Az 51-es és az azt követő oldalakon a dalköltészet az epikát is (természetesen a versesepikát) felöleli; a ballad a 19. sz. közepén mégsem volt talán elkoptatott, közönséges, egész Európában túlhaladott műfaj (253. o.); a regény felosztása a 308. oldalon nem állja ki a logika próbáját; a „novella” fogalmát általában kissé elbizonytalanodva, szinte az „elbeszélés”-ével azonosítják, a 323. oldal viszont a szigorú formát emeli ki a műfaj meghatározójaként; Nestroy-t az újromantikus „iskola”-val egy nevezőre hozni (333. o.) bizonyára nem fogadható el. Móricz bemutatásakor utalás történik a lengyel és orosz paraszt tárgyú regényekre; miért nem veszik figyelembe Németországot, Norvégiát, Franciaországot is? Másrészt Juhász Ferencet tárgyalva fölvetődik az Oskar Jellinekkel való hasonlósága; a keleti irodalmak parasztragédiái közötti összefüggések viszonylatában ez is figyelmet érdemelne. A német irodalomtörténeti vizsgálódások alapján hadd jegyezzem meg: honnan jön a korai magyarban a szókezdő rím (11. o.)? Lehetséges-e itt összefüggést találni az ógermán alliterációs költészettel? Lehet-e 1830 után a romantika túlhaladott, szentimentális stílusáról beszélni? 1805-öt követően adták ki Arnim és Brentano a *Des Knaben Wunderhorn* c. gyűjtésüket; ezek azonban nem népmesék. A. W. Schlegel leértékelését (295. o.) az újabb kutatások tükrében elhibázott lépésnek tartom. Itt-ott a magyarázatokban hajlamosság mutatkozik a felső és a túlzó fokok használatára. Ritka esetben ugyan, de mégis előfordul néhányszor, az összefoglaló jellemzésekknél, hogy a konkrét adatokat általános frázisok borítják. A későbbiek ábrázolása folyamán hosszabb szakaszokon át is előfordul, hogy az egyes költői képeket egybekapcsolják; ez természetesen előnnyel jár: a költők tisztán rajzolnak ki előttünk; – hátrányos azonban, hogy ezáltal a történelmi összefüggések visszaszorulnak.

Ilyen jellegű megfontolásaim azonban az összteljesítménnyel szemben, és a komoly tudományos alapokon végzett ábrázolás tükrében erősen letompulnak. Ezzel szemben hadd emeljem ki

végül, amit ez a mű eredményesen és meggyőződéssel bizonyított számomra. Szeretném hangsúlyozni, hogy ahol csak lehetséges, a munka figyelembe veszi és kiemeli az európai irodalmi összefüggéseket. Így például az olasz irodalom hatását a magyar reneszánszra; vagy a magyar felvilágosodás 1750 körüli kezdetét, ez tehát körülbelül ugyanaz az idő, mint Ausztriában; a nyelvművelés és a nyelvi tudatosodás szintén a felvilágosodással veszi a kezdetét, de olyan időben amikor Németországban Herder már a nép és nyelvi szellem összefüggéseire hívja föl a figyelmet. A német romantika ösztönző ereje világosan kimutatható. Igen kiválóan találok az úgynevezett népiesség korszakának a bevezetőjét (218. oldallal kezdődően), különösen Európa nyugati és keleti részei vonatkozásaiban és azokkal összevetve; továbbá a romantika átalakulásának bemutatását (219–228. o.). Bécsnek mint művelődési központnak a jelentősége a Kelet irányában világosan rajzolódik ki (118. o.). Végül pedig azok számára, akik a nyugat-európai irodalmak ismertetével közelednek a műhöz, a magyar irodalomtörténet és a magyar irodalom bizonyos alapvonásai különösképpen szemléletessé válnak; így például a magyar irodalom erősen klasszicista vonásai. Létezik-e vajon ilyen vonatkozásban egy összefüggő vonulat, mondjuk Stefan Georgeval és Paul Ernst-tel kapcsolatban? S végül is úgy tűnik, hogy a magyar irodalomban az egyes műfajok művészi rangjának egy sajátos fontossági sorrendje létezik: első helyre egyértelműen a költészetet helyezik, azt követi a verses epika, majd a próza, s végül a dráma.

Egészében nézve olyan művet kapunk kézbe, amelyért a magyar tudósoknak a legmelegebb hálánkat tolmácsoljuk. Minden irodalom után érdeklődő, s különösen az irodalomtudós tiszta képet nyerhet ebből a kézikönyvből a magyar irodalom európai rangjáról és ennek az irodalomnak az európai irodalomban betöltött helyéről.

Herbert Seidler (Bécs)

Csapláros István: A felvilágosodástól a felszabadulásig. Tanulmányok a magyar–lengyel irodalmi kapcsolatok köréből Budapest, 1977. Magvető, 287. Elvek és utak.

A Magvető Kiadó kötetében a hangsúly ez alkalommal a sorozatcím második tagjára esik. Útról és utakról ad képet, elsősorban arról a hosszú útról, amelyet Csapláros István, a magyar

–lengyel kapcsolatok fáradhatatlan építője tett meg a két nép közötti irodalmi találkozások kutatása során. Az összegyűjtött tizenegy tanulmány a magyar irodalom néhány reprezentáns alkotójának, ill. művének lengyelországi útját követi végig, irodalmunk fogadtatását vizsgálja ill. B. Jaroszewska munkásságát méltatja, aki elsőként választotta élethivatásul a magyar irodalom lengyelországi népszerűsítését, a két irodalom közötti közvetítést.

A tudományos téma kétarcúságából, kétnyelvűségéből következően Csapláros Istvánnak, a Varsói Egyetem Magyar Tanszéke vezetőjének kapcsolattörténeti írásai szinte egy időben jelentek meg egy vastagabb lengyel- és egy vékonyabb magyar nyelvű kötetben. Ez utóbbiba, a hazai kiadásba a szerző elsősorban azon tanulmányait válogatta, amelyek a sorozat jellegének megfelelően a szűk szakmai körön túl nagyobb olvasóközönség érdeklődésére tarthatnak számot. E tizenegy tanulmány a magyar–lengyel kapcsolatok történetének egy-egy fontosabb állomását, eligazodási pontját jelöli ki; a hangsúly a tudós érdeklődéséből következően elsősorban a XIX. századi érintkezésekre esik: megismerjük Kazinczy Ferenc és barátai levelezésének lengyel vonatkozásait, Petőfi verseinek és Vörösmarty Szózatának szerepét az 1860–62-es galíciai hazafias mozgalmakban, az *Ember tragédiája* krakkói bemutatójának visszhangját, valamint az 1905–1907-es lengyelországi forradalmi megmozdulások egyes eseményeinek felbukkanását Ady publicisztikai munkásságában. Csapláros nem szorítkozik csak irodalomra, bemutat néhány érintkezési pontot, kapcsolatot a művelődéstörténetben is. A *Zenei ihletések a két nép költészetében* c. tanulmány Liszt Ferenc 1843-as lengyelországi diadalútjáról ad számot, ill. a magyar irodalomban jelentkező érdeklődésről Chopin művei iránt, amely – mint Csapláros megállapítja – nem választható szét a lengyel nép iránti rokonszenvtől, különösen a reformkorban. A későbbi Chopin-kultusz, amely a zene értésén, elismerésén alapul, csak az 1870-es évektől kezdve terjed.

A kötet első, legterjedelmesebb és sok újat adó írása, a „*Polak, Węgier – dwa bratanki?*” a Lengyelországban elterjedt szólásmondás jelentés-tartalmának, párhuzamainak vizsgálatát végzi el napjainkig. A „Lengyel, magyar két jó barát” szólás tudatosítja a két nép egymásról alkotott véleményét, kifejezi és népszerűsíti a lengyel–magyar barátságot, szállóigévé lett; ennek az egyfajta folklorizációnak a követése alkalmat ad arra

a szerzőnek, hogy a XII. századtól kezdve végigtekintsünk azokon a motívumokon, történelmi előzményeken, amelyek segítették a barátság kialakulását és megszilárdulását. A vizsgálódásból kiderül, hogy míg Lengyelországban szólásmondás, szállóige formájában él és élt, nálunk jobbra irodalmi alkotásokban fordul elő, bár a két nép barátságát a magyar köztudat is számon tartja. A hazai előfordulás, a lengyel motívumok az 1830-as, az 1846-os lengyel forradalom leverése után sűrűsödnek, majd az 1848-as szabadságharcban, különösen Bem apó és a többi lengyel menekült hősi harcában, áldozatos testvérbarátságában teljesednek ki. Csapláros bemutatja a *Szózat* különös útját is, amely először Miczkiewicz *Tribune des peuples*-je szellemi örökösében, a svájci lengyel emigráció *Espérance* c. lapjában jelent meg francia fordításban, ahonnan immár német fordításban a szászországi emigrációban élő lengyelek népszerűsítették, majd lengyel nyelven a galíciai irodalmi sajtó közölte. Tanulságos az a megközelítési módszer, amelyet Csapláros a Petőfi-életmű terjedésének vizsgálatánál alkalmaz: miként jutott el Petőfi az első német nyelvű közvetítő -Kertbeny Károly- után végre az eredetiből fordítva a lengyel olvasóhoz. A XIX. század második felében, a századfordulóra nőtt fel az a nemzedék, amelynek egy-egy tagja híven tolmácsolta Petőfit, megtörve a közvetítő nyelvek addigi egyeduralmát.

A kötet hosszú idő után igazságot szolgáltat a méltatlanul elfeledett Bolesława Jaroszewskának (1865–1920) a magyar irodalom első népszerűsítőjének, az első lengyelországi magyar irodalomtörténet szerzőjének. Jaroszewska három és fél évtizedes fordítói munkásságáról mindössze egy rövid lengyel és egy hasonlóan rövid *Vasárnapi Ujság*-beli megemlékezés látott napvilágot, itt volt az ideje, hogy méltassuk közvetítői szerepét.

A tanulmánykötet összeállítója, az ismertett írások szerzője magyarországi polonistaként kezdte munkásságát, hogy immár három évtizede lengyelországi hungarológusként folytassa. Mind a két kultúrában otthon van, mind a két irodalmat sajátjaként érzi. A szép és gazdag tanulmánykötet méltán képviseli Csapláros István, a két nép irodalmi értékeinek közvetítése érdekében fáradhatatlanul tevékenykedő, több fordító nemzedéket nevelő tudós és tanár pályájának fontos állomását.

T. Erdélyi Ilona

Armarium. Studia ex historia scripturae, librorum et ephemeridum. Studien aus der Geschichte der Schrift, der Bücher und der Periodica. Hrsg. von Piroska Dezsényi Szemző und László Mezey Budapest, 1976. Akadémiai Kiadó 383.

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtörténeti, Bibliográfiai és Dokumentációs Munkabizottsága által kiadott, közel 400 lap terjedelmű *Armarium* 19 írás- és könyvtörténeti tanulmányt tartalmaz. Ezek meggyőzően tanúskodnak arról, hogy a közép-európai népek kultúráját számos kapocs köti össze egymással és Európa távolabbi részén élő népekével. Írói közt tizenhárom magyar, heten pedig Romániában, Csehszlovákiában, Ausztriában élnek. A tanulmányok tárgya változatos; időbelileg számos évszázadot ölel át a IX. századtól kezdve a második világháborúig.

A kötet megjelenését a *Budai krónika* nyomtatásának félezredes évfordulójára tervezték, de a szerkesztő, Dezsényi Béla halála miatt késett a kiadás. (Az első tanulmány Mezey László tollából meglehangú nekrológ róla.) A szerkesztést azután Mezey László és az elhunyt özvegye, Szemző Piroska vette át.

A tanulmányok részletes ismertetésére nincs helyünk, de mert valamennyi új vonásokkal gazdagítja művelődéstörténetünket, legalább egy-két szóval fel kell hívnunk rájuk a figyelmet.

Timkovics Pál egy IX. századi, Pozsonyban talált fragmentumról ír, *Szent János evangéliumának* glosszákkal ellátott töredékéről. Az első összefüggő nyelvemlékünket tartalmazó *Pray-kódex*szel már sokan és sokat foglalkoztak. Az eddigi megállapításokat Mezey László kritikailag elemzi, újabbakkal egészíti ki és megállapítja, hogy megírásánál egy a váci püspökségben használt kódex szolgált mintául.

Vízkelety András azt mutatja ki, hogy Ulrich von Pottensteinnek, a XV. századeleji skolasztikusnak sok másolatban korunkra maradt morálteológiai munkája az eddig feltételezettnél sokkal nagyobb hatást gyakorolt. Csapodi Csaba egy Bécsben őrzött, *Máté-evangéliumot* kommandáló kódex egykori tulajdonosát határozza meg: ez a possessor a Mátyás király által alapított Academia Istropolitana.

Fodor Adrienne hosszabb tanulmányában a lechnitzi kolostor 1500 előtti könyvállományát rekonstruálja. 32 ma is meglevő -javarészt az Egyetemi Könyvtárban őrzött – kódexet és 44 ősnymtatványt ír le, megállapítva róluk a lechnitzi eredetet.

Scheiber Sándor egy XVI. századeleji olasz vonatkozású héber kéziratot tesz közzé fakszimilében és mai helyesírásban. Dán Róbert Matthias Vehöről – álnévén Matthias Gliriusról – ír, aki Heidelbergből menekült a XVI. század hetvenes éveiben Erdélybe, és ott tevékenyen működött közre az antitrinitárius mozgalom ideológiájának megalapozásában.

Demény Lajos húsz, a XVI. században Erdélyben nyomtatott cirillbetűs könyvet ismertet a megállapítható és valószínű impresszumatokkal együtt. Ezeket a moszkvai Történeti Múzeumban és három leningrádi könyvtárban fedezte fel. Hasonmásban mutatja be a bennük található vízjeleket, iniciálékat, könyvdíszeket.

Dörnyei Sándor egy pozsonyi és egy besztercebányai XVI. századi exlibris ismertetésével bővíti ki ennek a nyomtatványfajtának a történetét. A hírközlő újságoknak egy különleges fajtája alakult ki a XVI. századi Csehországban. Jaroslav Kolar tanulmányából megtudhatjuk, hogy ezek milyen hatást fejtettek ki a cseh irodalomra és publicisztikára.

Két marosvásárhelyi (Spielmann József, Szini Karola L.) és egy budapesti (Trócsányi Zsolt) kutató fogott össze, hogy érdekes és orvostörténetileg fontos adatokat közöljön Lencsés György életéről, hivatali pályafutásáról, koráról, családjáról és 1591-ben megjelent *Ars medicá*járól, az első magyar orvosi könyvről.

Hólvényi György Katonával, Hevenesivel, Kaprinaival, Prayjal és a magyar jezsuita történetírók többi személyével foglalkozik. Vázolja jelentőségüket, egymásra tett hatásukat, a Béli iskolával való kapcsolatukat és történetírásunk fejlődésében vitt szerepüket.

A kötet leghosszabb tanulmányának szerzője, D. Szemző Piroska hét 1781–1828 között megjelent magyar folyóirat illusztrációs anyagát elemzi; vizsgálja a művészek személyét és alkotásaik művelődéstörténeti jelentőségét. Némileg csatlakozik e tárgyhoz az elhunyt Dezsényi Béla tanulmánya, amely azt kutatja, hogy a XIX. század közepén kiadott folyóirataink fametszetei mennyiben eredetiek és mennyiben vették át a *Penny Magazin*, az *Illustrierte Zeitschrift*, az *Illustration* és más külföldi lapok képeit. Sajtótörténeti tárgyat választott Livia Grámadá is, a XIX. században megjelent magyar- és román-nyelvű satirikus lapokról ír, azokról a hatásokról, indítékokról, amelyeket külföldről kaptak és azokról, amelyekkel egymásra hatottak.

Eugen Klementis a magyar és a szlovák bibliográfia két jelentős művelőjének, Petrik Géának

és Ludovit Vladimir Riznernek a kapcsolataira hívja fel a figyelmet és közli Petriknek két, Riznerhez intézett levelét.

Frankel Leó 1867 óta rendszeresen küldött a bécsi *Volkstimme*-nek és a *Volkswillé*-nek ismertetéseket a franciaországi állapotokról. Herbert Exenberger ezeket ismerteti, és beszámol Frankel későbbi publicisztikai tevékenységéről, Ausztriában töltött éveiről.

Az utolsó tanulmány a közelmúltat, a hitleri idöket, a második világháborút idézi fel. Markovits Györgyi a külföldre menekült magyar írók angliai működéséről és a Magyarországon megjelent angol–amerikai szépirodalmi művekről számol be.

A rendkívül szép kiállítású kötetet, amely az Akadémiai Kiadót dicséri, névmutató egészíti ki.

Vértesy Miklós

Iglódi Endre–Misley Pál: Régi orosz széppróza. Древнерусская художественная литература. Budapest, 1977. Tankönyvkiadó.

Irodalomtudományunk szintjének fontos mérceje, hogy mennyire képes a világirodalmat átfogni, értékeit az elmélet fejlődésébe és az írói praxisba beépíteni. Ennek a folyamatnak jelentős állomása az Iglói Endre és Misley Pál szerkesztésében megjelent bilingvis könyv: a Régi orosz széppróza.

A gazdag anyagból csak néhány kiemelkedően értékes, magyar vonatkozásban is fontos mozzanatra szorítkozhatunk ismertetésünkben. A szerkesztők – néhány kivételtől eltekintve – a magyarral párhuzamosan mai orosz nyelven tolmácsolják az egyházi szláv és óorosz szövegméleket. Segítségükre volt a munkában Misley Lídia. Képes Géának az „Ének Igor hadáról” időtállóan szép fordítását megőrizték, *Avvakum protapópa önéletírását* pedig Juhász József színvonalas áttüzetésében közlik. A gyűjtemény történeti fontosságát, eredetiségértékét az adja, hogy a régi orosz szépprózai emlékek zöme először olvasható magyar fordításban.

Az *Őskrónikából* nemcsak a szlávoknak a kódos múltba vesztő eredetét ismerhetjük meg, hanem a magyarok vándorlásainak egy fejezet-részt is. A honfoglalást megelőző, Kijev alatti vonulásukról tudósít a krónika. Emléküket a róluk elnevezett Magyarhegy őrzi.

Magyar Mózes történetét a *Barlangkolostori paterikonban* találjuk, Iglói Endre volt a felfedezője. Boldog Mózes magyar származású szerzetesként kiállta az asszonyi csábítás, a kínzás, megcsonkítás próbáit. A „lélek és a test tisztaságát” többre tartotta a gazdagságnál, a hatalomnál. Csábítóját, kínzóit a fellázadt nép pusztította el, ő meg menedéket, nyugalmat talált a kijevi Barlangkolostorban. Az *Ének Oroszföld pusztulásáról* az orosz szónoki széppróza gyöngyszeme. Feltehetően egy ismeretlen eposz nyitánya lehet, amely az orosz nép történelméről beszélve a magyarrról is szól. A magyarországi tatár inváziót megelőzően élte át, és sokáig szenvedte az orosz nép a tatár pusztítások szörnyűségeit. A XIII. század harmincas éveinek végén keletkezett *Éneknek* Rogerius mester *Carmen miserabile* című művéhez hasonlóan az áldozatok elsrátása a célja. Rogeriuséhoz hasonló a töredék központi gondolata, ellenpontosító művészi megoldása is. A fénykor, Vlagyimir Monomax idején hatalmas és virágzó Oroszföld szépségét, népének erejét írja le. A birodalom nyugati határa a magyarok földjéig terjed. Megjelenítő erővel hitelesíti leírásait. Rogerius is azt kutatja, hogyan válhatott a hatalmas Magyarország a tatárok oly könnyű prédájává. Hitelesen, de lesújtóan festi az úri torzszalkodást, vizályt, amely a pusztításnak nyitott utat.

Vlagyimiri Szerapion harmadik prédikációja a tatár iga előtti orosz állapotokat tükrözi. A beszélt nyelv szemléletes fordulatait, a szónoki beszéd fogásait, a nyelvi leleményeket a magyar értekező széppróza későbbi atyjához, Pázmány Péterhez hasonlóan hatásosan használja fel. Prédikációja szenvedélyes felhívás a megtisztulásra, bűnbánatra. Szerinte az engedetlenség büntetése a nyomorúság, a szerencsétlenség, amely a pogány szokásokhoz ragaszkodó népet sújtja. Az analógia nyilvánvaló a magyar történelemszemlélettel, amely a tatárok utáni török hódítókból az Úr büntető vesszejét látta. Ennek orosz változata a bibliai idézetekkel átszőtt, szentenciaszerű Szerapion-prédikáció.

A régi orosz széppróza egyik remeke Drakula havaslevi vajdáról szól. Igazságkereső szenvedélyét, ellentmondásos, kegyetlenségeket is elkövető egyéniségét történeti objektivitással rajzolja meg a szerző. Mátyás király is cselekvő részese az eseményeknek. A török térhódítása előtt a moldáviai, vallach és magyar jókapcsolatok a török elleni védekezést szolgálják, de a vajdák trónviszályai Havaslevén akadályozzák az összefogást, elősegítik a török előrenyomulását.

A kétnyelvű gyűjteményes kötet legszebb újdonsága *História a Keszű Balsorsról* címen olvasható Rab Zsuzsa kitűnő átköltésében. A XVIII. század második felének széles ívű általánosítása a verses mű. Egy „derék fiatalember” sorsáról szól, aki könnyelműségéért sokat szenved. Kísérője, a Keszű Balsors ellenséges környezet jelképe és egyben a hős zavaros törekvéseinek is szimbóluma. Egybeolvad a lírai és az epikus jelleg, a szóbeli költői elemek összefonódnak az írásos műfaji sajátosságokkal.

Iglói Endre és Misley Pál az egyes művek után orosz nyelvű eligazítót, magyarázó összegzést ad, egyben közli a ritkábban előforduló régies szóalakok jelentését. Nagy érdemük az archaikumot megőrizni tudó fordítói szemlélet. Könyvük bizonyítja annak, hogy történelmi tudatunkat gazdagítja, léthelyzetünket értelmezni segíti a szomszédos népek értékeinek megismerése. Az antológiát nemcsak esztétikai élményt nyújtó olvasmányként, hanem becses történelmi forrásként is forgathatjuk.

Cs. Varga István

Mieczysław Piszczkowski: *Wies w literaturze polskiego baroku* Wrocław – Kraków, 1977. Ossolineum, 87.

A lengyel szerző régi keletű kutatásai a reneszánsztól a felvilágosodásig követik nyomon a vidékies-falusias jellegű s a vele összefüggő néprajzi környezet és társadalmi háttér irodalmi tükröződését. A problematika a feudális társadalmi viszonyokra jellemző két alapvető életforma, a földesúri, majorsági, illetve a törpebirtokos, paraszti-jobbági életkörülmények irodalmi ábrázolásának összefüggéseire terjed ki. Előző munkáihoz hasonlóan (Helikon VF 1969, 482–83.) nem marad meg az adatgyűjtést rendszerező, leíró szándéknál; a művelődéstörténettel érintkező témakörbe vágó írói alkotásokat és közösségi népköltészeti emlékeket az irodalmi műfaji, történeti fejlődés egésze szemszögéből és politikai tartalmuk szerint vizsgálja.

A téma barokk vetülete az 1620–1630-as évektől a XVIII. század derekáig terjedő időszakot érinti, mintegy összekötő láncszemet alkotva az irodalmi megjelenési formák különbözőségét szem előtt tartó értékelésben a reneszánsz (*Wies w literaturze polskiego renesansu*) és a felvilágosodás (*Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego oświecenia*) korábban feldolgozott irodalmi tematikája között. A csaknem másfél évszázados

barokk irodalom kezdetén a „Lament chłopski” típusú, antifeudális publicisztikának felfogható panaszköltészet vet fényt a lappangó társadalmi ellentétekre. Új ideológiai és moralista társadalomkritikai hangsúly érződik egyes ariánus szerzők verses munkáiban. A XVII. század közepétől tárgyalt szerzők felsőbb régiókból valók. Változatos vidékies témákban bővelkedik a *Wiejski żywot*, J. A. Morsztyn költészete, L. Opaliński polemikus írása, az *Obrona Polski v. Polonia defensa*, S. Starowolski humanitárius publicisztikája, A. Olizarowski tudós traktátusa, K. Opaliński szatírái; sokoldalúan jelentkezik W. Potocki munkáiban a *Wojna chocimska* eposzában, J. Gawiński és W. Kochowski verseiben, J. C. Pasek és M. Dyakoński hangulatos emlékiratprózájában, továbbá S. H. Lubomirski konzervatív szellemű dialógusaiban.

Az új erőre kapott folklór, az ellentéteket kifejezésre juttató népi verselés kéziratok irodalma mellett a XVIII. század első felében D. Rudnicki lírája és E. Drużbacka érzelmes moralista költészete zárja a sort későbarokk teocentrikus szemléletű és esztétikai aspektusú lírájával, az *Opisanie czterech części roku* tájleíró elbeszélő stílusával.

M. Piszczkowski egyik igen figyelemre méltó megállapítása a felvilágosodást megelőző évtizedek lengyel irodalmának sajátos szempontú tanulmányozásának eredményével függ össze. A társadalmilag differenciált vidékies életformának, az úri fény és a paraszti nyomorúság két ellentétes dimenziójának irodalmi ábrázolása mondanivalójában is újat hoz a barokk késői periódusában. Nemcsak a nemesi mentalitással ellenkező gúnyos, ironikus, szatirikus hang erősödik föl, hanem a demokratikus reformok iránti gondolatok is felszínre törnek. A régi lengyel kultúra és civilizáció fejlődési fázisának olyan szakaszába érünk, amikor a szerző szerint, a XVII. és XVIII. század fordulója körül bizonyos erkölcsi és politikai „dezintegráció” következik be, másrészt olyan törekvések összegeződnek, amelyek mintegy előkészítik az utat, ösztönzik azokat, akik a stanislawi korszakban a reformok megfogalmazói s szószólói lesznek az állami, társadalmi, politikai és kulturális élet minden területén. Mindez a felvilágosodás közép-európai folyamának előtörténetébe tartozik. A lengyel szerző vizsgálódási szempontjai s eredményei nemcsak lengyel–szláv, de magyarországi fejlődési analógiák feltárásához is alapul szolgálhatnak.

Hopp Lajos

Dan Horia Mazilu: *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea București*, 1976. Editura Minerva, 346.

Mazilu új, eddig alig tárgyalt témát dolgozott ki: a barokk a XVII. századi román irodalomban. Hogy mi a tárgyalt kérdésben az új, azt könyve bevezetőjének a címe is jelzi: lehet-e román barokról beszélni? Egész könyve lényegében válaszadás erre a kérdésre.

A kérdés kifejtéséhez kiindulópontnak tekintie a szakirodalomnak azt a jól ismert tételét, hogy az ellenreformációs, jezsuita barokk kezdeti indítékaitól eltávolodva az eredeti alappal ellentétes protestáns és polgári környezetben és ugyanúgy keleti, ortodox államokban is feltűnt. Emellett azt a fontos irodalomtörténeti tételt is tisztázza, hogy a barokk történetileg kötött, a XVII–XVIII. században ható áramlatnak tekinthető, vagyis egy másik – valóban helytelen – értelmezést, az „örök barokk”-ot sem fogadja el. A barokk későbbi, XVIII. század utáni felújítását (például a századfordulón Macedonskinál, a két világháború közötti szakaszban Mateiu Caragialénál, Ion Barbnál és követőiknél, amit a szerző jelzései alapján neobarokknak lehetne nevezni) sem tárgyalja, bár az erről szóló nézeteket ismerteti.

Könyvének bevezetőjéből kiderül, hogy mennyire fiatal még a barokk-kutatás. Mazilu szerint Alexandru Elian egy 1967-ben megjelent tanulmánya az első kérdésfelvetés és pozitív válasz arra, hogy a román irodalomban van barokk. És Mazilu arról is beszél, hogy ami szerinte barokknak tekinthető, azt korábban másnak, például Miron Costinnál „kései humanizmus”-nak nevezték.

Ugyancsak bevezetőnek tekinthetjük a második fejezetet is, amelyben a tárgyaláshoz szükséges szélesebb keretet, a „kelet-európai barokk” fogalmát körvonalazza, és ezzel az értelmezéssel azokhoz csatlakozik, akik nemcsak erősen nemzetközi, hanem emellett a legexpanzívabb irányzatnak is tekintik. Ez a tárgyalási keret arra is jó, hogy benne a szerző a szóba jöhető közvetítő csatornákat is számba vegye. Elsőként említi az erdélyi irodalmat, majd részletesen tárgyalja egyrészt a lengyel és ukrán irodalom, másrészt pedig a görög és a dubrovnikai kultúra hatását. És számol természetesen a korabeli román írók külföldi iskoláztatásával, tanulmányútjaikkal, levelezésükkel és más természetű kulturális kapcsolatokkal.

Ezek után szerzők szerint elkülönített tüzetes tanulmányokban tárgyalja a XVII. század román irodalmának barokk vonásait. Előfutárnak az első barokk vers szerzőjét, Udriste Năsturelt tartja. Varlaamnál már több műre is kiterjedő barokk sajátosságokat mutat ki. Miron Costin retorikájában, a „fortuna labilis” elvét kifejtő filozofikus versében és eposz-kísérletében, valamint Dosoftei zsoldárkönyvében található jó néhány motívumnak és stílusesszköznek a barokk jellegét próbálja bizonyítani.

Következtetései közül kiemelném azt, amely szerint a barokk a román irodalomban a reneszánsz és részben a klasszicizmus néhány fontos funkcióját is magára vállalta.

Szabó Zoltán

Pierre Goubert: Cent mille provinciaux au XVII^e siècle (Beauvais et le Beauvaisis de 1600 à 1730) Paris, 1977. Flammarion, 440.

Pierre Goubert nagyszabású, módszerében és eredményeiben egyaránt újat hozó társadalomtörténeti munkássága hosszú távon közelítette meg tárgyát. Már az 1950-es évektől kezdve rendkívüli pontossággal és teljességgel kívánta bemutatni, kiemelten láttatni Franciaország egyik jelentős részegységét Beauvais-i és magát Beauvais városát, hogy munkájában számot adjon e körzet 100 000 lakójának XVII. és XVIII. század eleji életéről, gazdasági, társadalmi s szellemi viszonyairól. Most, művének jelen kiadása már arra a kérdésre is felel, hogy az általa bevezetett újszerű vizsgálati módszerek, a gazdag dokumentációra építő strukturális és leíró megközelítés mennyiben vitt közelebb kitűzött céljához: egy országrész átfogó, minden részletre kiterjedő keresztmetszetének megadásához. A ma már elkészíthető mérleg felettébb kedvező, a felmutatott eredmények biztos alapoitásban állnak előttünk, s a különböző diszciplínák összefüggésében is érvényeseknek bizonyulnak.

Behatóan foglalkoztatja a szerzőt a kor helyi agrárviszonyainak és az ide kapcsolódó társadalomnak alapvető témaköre. Bebizonyosodik ugyanis, hogy a század folyamán meghatározó jelentőségűnek kell messzemenően a mezőgazdasági szektort kell tekinteni. Feltárul a vidéki társadalom hierarchiájának összetett képe; a parasztság különböző rétegének termelési adottsága és életvitele, a privilegizáltak helyzete, a nemesség és az egyház szerepe stb. Ugyanekkor a város (Beauvais) társadalmának önálló polgárosodó berendezkedése is egyenértékű vizsgálatot kap.

A szerző következtetései mind az agrár, mind a városi viszonylatok összegezéséből roppant tanulságosak. A „nagy” XVII. század ugyanis nem hozta meg azt a gazdasági fejlődést vagy fellendülést, mint ami a reneszánsz XVI. századi teljesítménye után várható lett volna. Inkább a stagnálás, az agrár, feudális berendezkedés továbbélése, újraerősödése és rögződése tapasztalható anélkül, hogy az új polgári erők aktív lendítő ereje átütő mértékben érvényre juthatna.

A felmutatott gazdasági s társadalmi adottságok érthető módon messzemenően befolyásolják a kor mentalitásbeli s kulturális összetevőit. A kultúra vonatkozásában feltárt adatokból kiderül, hogy a helyi művelődési viszonyok távolról sem értek fel a „klasszikus század” korábban általánosnak hitt magasához. Sőt a vidék XVII. századi kultúrájára bizonyonnyal érvényes az a következtetés, miszerint a „réginek” és a „hagyományosnak” legteljesebb továbbélése és eluralkodása volt itt meghatározó egészen a XVIII. század közepéig. Ezt a következtetést sokoldalúan támasztja alá a könyv, akár a vallás és az egyház szerepéről adott, akár az „abszolút”-nak mondott királyság távoli, s legtöbbször ellenállásba is ütköző eszméi hatásról nyújtott elemzések által.

Ha a kultúra világát közelebbről tekintjük, szembevetendő, hogy míg a gazdaságtörténet kutatója biztos források tömegére támaszkodhat, addig a szellemi, kulturális összefüggések vizsgálója csak igen szegényes tényszerű tájékoztatást kap a szórványos adatokból. Kiváltképpen kirívó ez a szegénység, ha a szélesebb társadalmi rétegek művelődésbeli helyzetét kívánjuk megismerni. Mit olvastak eme országrész lakói, mi iránt érdeklődtek közvetlen munkájukon túl, milyen felfogás jellemezte őket az élet különböző jelenségeivel szemben, milyen szórakozásban volt részük, s honnan, mely irányba kaptak szellemi ösztönzést?; mind-mind olyan kérdés, amelyre kimerítő feleletet a fennmaradt könyvrajstromok, különféle feljegyzések, krónikák, memoráók aligha nyújthatnak.

Mégis kétségtelennek látszik a magvas elemzésből, hogy idevágó ismereteink most tetemesen bővülnek. Így például nyilvánvalóvá válik, hogy az egyház tagjainak, a nemességnek, a törvényembereinek hagyományos teológiai, illetőleg jogi tájékozottságán túl, legfeljebb még csak az antik szerzők ismerete igazolható. Igen-igen kismértékű a kortársi irodalom behatolása. A „nagy” század egyetlen egy írójának neve sem bukkan elő, akit ma „klasszikus”-nak tartunk, ha csak Descartesot nem számítjuk, akit e hosszú periódus alatt

kétszer is megemlítene, és Pascal-t, akit csupán egyszer. – Beauvais városa, amely a XVI. században gazdag tanújelét adta fiai művészi érzékének, most, ebben a korban egyetlen egy művészt vagy írórt sem tud felmutatni.

Igen sokoldalú motiválásban áll előttünk a városi polgárság átlagműveltsége, amely szigorúan közvetlen szakmájára, az ipar és kereskedelem műveléséhez alapvetően szükséges ismeretekre szorítkozott. Egy-egy jobb kereskedő család tulajdonát két-három kegyes olvasmány, a *Tökéletes kereskedő*, és esetleg valamely kereskedelmi utazáshoz szükséges könyv tette ki. A „hívságos”, szórakoztató olvasmányoknak van a legkisebb nyoma. A városi polgár fiait nem küldte kollégiumokba, magasabb műveltség megszerzése nem volt célja, minthogy a helyi kereskedelem s ipar továbbfolytatása ezt nem követelte meg.

A kapott kép lehangoló, noha még a túlnyomóan analfabéta paraszti rétegek művelődési viszonyairól nem is szóltunk. Mégis a valóságos alaphelyzet kiméretlen megmutatásával eléri a szerző, hogy differenciáltabb felismerésekhez segít a francia XVII. század egészének összegző megítélésében is. Általa a magas irodalom és kultúra mellett kapuk nyúlnak a szubkultúra, a „vidék”, a tömegek műveltségének kíváncsú megismeréséhez.

Tanulságos és sok tekintetben a hazai összefüggések vizsgálatához is jól hasznosítható a könyv mind a vállalkozás módszere, mind pedig a tárgyban felmutatott eredmények által. Jóllehet a magyar XVII–XVIII. század refeudalizált barokk világa alapvetően különbözik a francia „klasszikus” századok egészétől, mégis, mint láthattuk, számos összefüggésben a gazdasági, társadalmi és kulturális fejlődés parciális, de igen jellemző párhuzamai érdemben fellelhetők. Így például azok a vizsgálatok – többek között V. L. Tapié kutatásai –, amelyek a feudális, barokk szemlélet európai létalapját körültekintően meghatározták, bizonyos fenntartásokkal mind a hazai XVII–XVIII. századra, mind a könyvben tárgyalt világra egyképpen érvényesek.

Gyenis Vilmos

Catalogue de la Bibliothèque de Jean-Baptiste Massillon. Éd. et présenté par J. Ehrard et J. Renwick Clermont-Ferrand, 1977, Institut d'Études de Massif Central, Fasc. XV, 130.

A korabeli hiteles könyvtári lajstromok alapján rekonstruált clermonti püspöki könyvtár álló-

mányának vizsgálata lehetőséget adott a két évvel korábban közreadott, *Études sur Massillon*ban vázolt kutatások folytatására. A kiváló szónok, Pézenas, Montbrison és Vienne kollégiumi tanára, a francia Akadémia tagja, nemcsak tudós egyéniségeivel, hanem könyvgyűjtő szakértelmével tűnt ki. Gazdag könyvtára s magángyűjteménye szerzői életművébe, vallásos-teológiai és történeti-politikai világi érdeklődésének forrásaiba engednek betekintést.

A rövidre szabott kísérő írások elsősorban művelődéstörténeti vonatkozásban méltatják Massillon bibliofil tevékenységét. A századfordulón s a XVIII. század első évtizedeiben kibontakozó világnézeti s filozófiai polémiai fokozódása idején gyűjtött könyvek tartalmi rendszerezéséből kitűnik, hogy a vallásos kultúrának mintegy kétharmadrésznyi könyvvállománya mellett a profán könyvanyag már eléri az egyharmad nagyságrendet. Különösen a történeti művek aránya figyelemreméltó, mivel a vallásos és világi, egyháztörténeti és profán történelmi munkák száma együttesen csaknem eléri a harminc százalékot. Montesquieu könyvtárában ezt az arányt a kutatás huszonhat százalékra teszi. Massillon viszont filozófiai téren nem mutatkozik olyan modern szemléletűnek, mint történeti olvasmányai terén. Bár a teológiai könyvek között bőven találhatók pápai indexre tett, heretikusnak bélyegzett munkák, janzenista polemikus irodalom, a protestáns vallásalapítók művei stb. A mintaszerű feldolgozású katalógus és a vele kapcsolatos értékelő írások újabb forrásanyagot nyújtanak a felvilágosodás előtti időkkel foglalkozó irodalom-, eszme- és kultúrtörténeteseknek.

Hopp Lajos

Tudor Olteanu: *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea* București, 1977. Editura Univers, 439.

A könyv témája a címéből is kitetszően: a XIX. századi európai regény morfológiája. Tulajdonképpen folytatása a szerző korábbi munkájának, a XVIII. századi európai regény történetének. És talán épp, mert a megelőző korszakról is írt, az előzményeket is számon tartja, és erős nyomtatékkal hangsúlyozza, hogy nem lehet merev korszakhatárokat felállítani, és hogy nem szabad a sokféle változattal, sokszínűséggel nem számolva merészen általánosítani, csak a fő és jellegzetes tendenciákat nézni. Elismeri, hogy a

XIX. századi regénynek megvan a maga sajátos „természete”, de ezt szerinte nem lehet az előzményekkel és a későbbi fejleményekkel szembeállítani, azoktól élesen elhatárolni. Ez a sajátos „természet” mint a „dolgok rendje” inkább egy folyamatos átmenet (de nem átmeneti szakasz). Sok és jó érv alapján a XIX. század új regényének kezdetét olyan művek megjelenésétől számítja, mint amilyen Hölderlin *Hyperionja* (1797) vagy Chateaubriand *Atalája* (1801). Az évszámok persze nem sokat mondanak, annál fontosabb, állítja Olteanu, hogy egy új felfogás és magatartás alakul ki, amely az európai irodalomban távolról sem egyidőben hat.

Mindezt Olteanu hét fejezetben konkretizálja és részletezi. Ezekből a fejezetekből derül ki, hogy milyen szakaszokkal és változatokkal, színezetekkel számol. Az első, természetesen, a romantikus történelmi regény. Ami ezután következik, azt a romantika és a realizmus között helyezi el és a „fikció esztétizálása”-nak vagy „regény a regényért”-nek nevezi, és ezt többek között George Sand *Indianája* egymást követő kiadásainak előszavával világítja meg. A realizmust (főleg, de nem kizárólagosan a képzelettel szembeállítva, je a képzelettől mégsem abszolút értelemben megfosztva, tehát bizonyos mértékig vele mégis úgy-ahogy egyúthatóan és emiatt) az „ellenpont” művészeteként fogja fel, és ezt fő magyarázó elvvé, esetről esetre konkretizálódó szemponttá lépteti elő.

Az izmosodó realizmusra mondott példákat (Dickens, Thackeray vagy Stendhal) ugyanúgy mint a más fejezetekben szereplő írókat nagyon árnyaltan, az egyéni vonásokat is állandóan kiemelve tárgyalja, és így tér rá Balzacra, az egy külön fejezetben részletesen tárgyalt *Emberi Színjátékra*.

A továbbiakban Olteanu inkább narratív tényezők, szempontok szerint taglalja anyagát: a helyszín és az elvont tér funkciói, valamint a környezetrajz (pl. Hugo, Gautier „architekturalis” leírásai vagy Zola környezethangulatot kelthető leírásai), az abszolút és relatív igazság és a tudományosság igénye (Zola), a flauberti „színes üvegablakok”, a tolsztoji összegezés vagy a zeneiség újjászületése, Dosztojevskij műveinek polifóniája, Turgenyev életjelenetei stb.

A sok érdekes részletet szintézisbe, a század regényének az „egység”-be állító Olteanu a XIX. századi fejlődést a századvég néhány jellemző sajátosságának a felsorolásával zárja: a regény kiskorúsága, partikularizálódási törekvések vagy a környezet, a környezetben mint a konfliktusos

térben való elhelyezés és a jellem elsőbbsége körüli viták stb. Mindezekre Olteanunál a foglalat: az elveszett valószínűség és a „tudományosító” kísérletek.

Szabó Zoltán

Aspekte der Goethezeit. Hg. von Corngold, A., Stanley, Curschmann, Michael, Ziolkowski, Theodore J. Göttingen, 1977. Vandenhoeck und Ruprecht, 312.

Tizenhat szerző módszerében, témájában igen-csak különböző tanulmányait gyűjtötték össze a szerkesztők, hogy a Goethe-korszak kutatóját, Victor Langét köszöntsék. A német és kis részben angol nyelven megjelent dolgozatoknak egyetlen közös vonásuk van: a jelzett korszak vizsgálatát adják, illetve a jelzett korszakból indulnak el, toposztörténeti, műelemzési, életrajzi stb. jellegű kutatásaikra. Még azt sem mondhatjuk, hogy a középpontban Goethe áll, mindössze hét tanulmány foglalkozik vele, műveivel, igaz, ezek mondanak számunkra talán a legtöbbet. Érdekes, hogy nem Goethe, a költő foglalkoztatta a tanulmányok íróit, illetve inkább csak áttételesen foglalkoznak a lírikussal. Goethe klasszicizmusát inkább az epikai alkotásokon keresztül mutatják be. Az olaszországi útiélmények, a Wilhelm Meister két részének problémái, Goethe színműve (*Die natürliche Tochter*) elemzése során jutnak el a szerzők (Stuart Atkins, Horst Rüdiger, Eric A. Blackall, Wilhelm Emrich) a neoklasszicizmushoz, amelyet szerencsés kézzel választanak el a klasszicizmustól. S aki a költő, versíró Goethe titkait igyekszik föltárni, az is ebbe az irányba céloz. Wolddietrich Rasch szellemes tanulmánya (*Die Gauklerin Bettina*) a *Velencei epigrammák* néhány elhanyagolt darabjáról bizonyítja be, hogyan formálódik át költészetté a valóság, a bohóc hogyan lesz élménnyé, a bohóci magatartás művészeti jelképpé. Walter Dietze pedig egy prózai Herderszöveg és Goethe *Faustjának* egy részlete egybevetésével elemzi a goethei életmű és műformálás néhány jellegzetes mozzanatát.

Ugyancsak a klasszicizmus problémakörében marad Roger Bauer értékes tanulmánya J. M. Lenz vigjáték-elméletéről és Franz Martinie Johann Karl Wezel vigjátékairól, míg a klasszicizmus túlhaladását, illetve a neoklasszicizmus bizonyos elemeinek továbbélését több tanulmány tárgyalja. Közöttük a nálunk kevésbé idézett, holott a magyar irodalmi gondolkodás történetében szerepet játszó Jean Paulról szól két dolgozat (Fried-

rich Sengléé, mely inkább eszmétörténeti indítatású, illetve Gerhard Schulzé, amely inkább műelemzés). Érdeklődésre tarthat számot Hölderlin antikvitás-élményének bemutatása, Bernhard Bösenstein tollából. Euripides *Bakkhánsnők*jének hölderlini és kleisti feldolgozását állítja szembe egymással, s von le érdekes következtetéseket. A német romantika területére érünk, mikor Heinrich Henel elemzéseit olvassuk, Cl. Brentano két enigmatikus versét fejt meg, míg Siegbert S. Prawer E. T. A. Hoffmann egy novellájáról szól. Jost Schillemeit toposzkutatása századokon átívelő anekdota-utat ír le, rendkívül tanulságosan. A kötetbe nem illik be Harry Levin esszéisztikus, inkább szellemeskedő, mint szellemes fejtegetése a forradalom retorikájáról. A sok jól dokumentált, filosz alaposágú tanulmány mellett az ő fejtegetései igen felületesnek hatnak.

A tanulmánykötetből aligha lehet levonni általános tanulságokat, hiszen különböző beállítottságú, különböző irodalomtörténeti iskolákat követő tudósok dolgozatairól van szó. A Goethe-korszak újszerű és sokoldalú megvilágítása a cél, és e célt a szerzők elérik. Az egyes tanulmányok azonban önmagukban igencsak vitathatók, nyilván a terjedelmi korlátok okozták az olykor rendkívül hiányos bizonyítást. Ennek ellenére a kötet egésze gondolatébresztőnek minősíthető, a *stílus-* és a *történelmi* korszak vitájához ad érdekes adalékokat, és egyes műveket jobban látunk. S ez sem csekélység.

Fried István

Walter Wadepuhl: Heinrich Heine. Sein Leben und seine Werke Köln–Wien, 1975. Böhlau Verlag, 451.

Walter Wadepuhl, az Egyesült Államokban élő germanista több évtizedes kutatómunkájának eredménye ez az 1975-ben megjelent Heine-monográfia. Előszavában maga hívja föl a figyelmet vállalkozása buktatóira; elmondja, hogy Heinét nemcsak a német, hanem az egész világ-irodalom központi és legvitatottabb személyiségei közt tartjuk számon. Măshogy értékelték Heinét a 48 előtti Németországban, mint az I. Világháborúra készülő imperialista államban, vagy a Harmadik Birodalomban. Egy fő hibájától azonban mégis sem tudott megszabadulni sok Heine-szakértő: a költőt nem, vagy főleg nem esztétikai, hanem morális szempontok szerint ítélte meg, s így csak torz képet adhatott a költőről. Wadepuhl, amint ezt kiemeli, vizsgálódásait főleg a műelemzés

szempontjából folytatja és Heinének mint jellemnek csak annyi teret szentel, amennyit az objektivitás megkíván. Arra törekszik, hogy eloszlassa a költővel kapcsolatos előítéleteket, tévhiteket.

A könyv a családi környezet bemutatásával, a düsseldorfi, majd frankfurti évekről szóló beszámolóval kezdődik. Az életrajzi momentumokon kívül megemlíti a fiatal Heine olvasmányélményeit is, így Hoffmann, Cervantes és Swift műveit és nem hanyagolja el a gazdag keletkezéstörténeti, motívum- és tartalmi elemzés mellett a stílusvizsgálatát sem. A műelemzésnek ezt a módszerét – keletkezéstörténet, források, életrajzi háttér, majd maga a mű, tartalmi és formai szempontból – alkalmazza Wadepuhl a Heine-művek értékelésében. Különösen fontosak azok a részek, amelyek a kitörő, féktelen szabadság-vágyat, a politikai állásfoglalást, a filiszteri magatartás elutasítását, illetve nevetségessé tételét tárgyalják.

A szerző monográfiájában elsősorban Heine 1831-gyel kezdődő párizsi éveivel foglalkozik. A franciaországi emigráció döntő hatással volt a költő világnézeti-filozófiai fejlődésére: itt ismerte meg a fourieri tanokat, amelyek a kanti kategorikus imperatívusszal szemben „a feltétlen életöröm filozófiáját” hirdetik. Jól szemlélteti a szerző a kanti etikának és a romantika ösztönös cselekvési igényének ezt az ellentétét és egyúttal Heine filozófiai fejlődését. Általában Wadepuhl részletesen kitér a költő műveinek világnézeti, vallási és filozófiai vonatkozásaira – így *A vallás és filozófia németországi történetéhez* értékelésében is. Nem feledkezik meg Heinének a panteizmushoz, ehhez a német gondolkodásban oly nagy szerepet játszott filozófiai irányzathoz való viszonyáról sem. Kár, hogy kissé szűkszavúan foglalkozik Hegelnek a költőre gyakorolt hatásával: Heinét – közhely-ízűen – a „hegeli korszak fiaként” említi, de nem szól elég bőven a hegeli befolyásról. Első pillantásra különösen meghökentő az életrajz két fejezetcíme: *A nem politikáló Heine* és *A reakciós Heine*. E fejezetek értékes műelemzések (*A romantikus iskola, Új versek*) mellett tartalmazznak néhány, Heinét igaztalanul, hamisan beállító részletet. A szerző arról igyekszik meggyőzni az olvasót, hogy Heine megvesztegetési ügyekbe keveredett és így írta meg a *Francia állapotok* c. művét. Mintha megfeledezett volna könyve előszavában tett ígéretéről, mely szerint Heinét elsősorban mint költőt, nem pedig mint jellemet vizsgálja. A „reakciós” kifejezés létjogosultságát a szerző nem a műelemzés módszereivel, hanem leváltári és életrajzi adatokkal igyekszik igazolni. Itt említjük meg a mű

egyik további hiányosságát: ez az alapjában véve polgári beállítottságú monográfia csak egyszer és akkor is mindössze néhány mondatban foglalkozik Marx és Heine kapcsolatával.

A két fejezetcímnek talán maga a szerző is ellentmond szépen sikerült, tartalmi és stílári szempontokat egyaránt figyelembe vevő *Atta Troll*, ill. *Németország. Téli rege* elemzésével. Hasznos tanulságokkal szolgálnak a *Téli rege* értékelésében többek között azok a szakaszok, amelyek Heinének a hazaszeretete és a porosz diktatorikus légkör gyűlölete közti vívódásáról szólnak. Erénye a könyvnek, hogy – és talán ez emeli az eddigi nagyobb Heine-publikációk fölé – egyrészt összefoglalja a korábbi kutatások eredményeit, másrészt pedig új következtetésekkel is szolgál. Elfogulatlanul, tárgyilagosan, ugyanakkor a témát a magáénak, közelállónak vallva foglalkozik Wadepuhl Heinével: az *Utazás a Harzban* ifjú szerzőjétől kezdve az *Új versek* Párizsban élő, ismert költőjén át egészen a *Romanzero* már betegséggel küszködő alkotójáig.

Gombocz István

Új könyvek Karl Krausról

Karl Kraus. Szerk.: Heinz Ludwig Arnold, Text + Kritik München, 1975. W. Fink Verlag, 243.

Jens Malte Fischer: Karl Kraus Stuttgart, 1974. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 82.

Helmut Arntzen: Karl Kraus und die Presse München, 1975. Wilhelm Fink Verlag, 114.

Karl Kraus. Szerk.: Eliane Kaufholz Paris, 1975. L'Herne, 396.

Új szelek fűdognak a Kraus-irodalomban. A nagy bécsi satirikus munkásságáról már nem csupán olyanok írnak, akik személyesen ismerték, s főképp szubjektív benyomásaik alapján formáltak róla véleményt – kialakulóban van egy olyan Kraus-kutató generáció, amely a nagy írórt megillető tisztelettel és ügybuzgalommal, de elfogulatlanul foglalkozik a Monarchia végnapjait, a XX. század első harmadának Közép-Európáját hűen ábrázoló Karl Krausszal.

Az új irányzat térhódítását példázza a „Text + Kritik” tíz dolgozatot felölelő kötete. Emlékezés ugyan itt is van, de Kraus egykori zongorakísérője, Georg Knepler határt tud szabni a mesélésnek, s főleg, bár nem irodalmár, fölvezetja azt az értékeket elismerő, de egyszersmind kritikus magatartást, amely Karl Kraus marxista kutatóit kell hogy jellemezze. Egyelőre, sajnos, alig van még

ilyen értékelés az osztrák satirikusról. Ezek közé tartozik a Kneplerhez hasonlóan NDK-beli Dietrich Simon Kraus-képe. A „Text + Kritik”-kötetbe *Irodalom és felelősség. Karl Kraus aforisztikájáról és lírájáról* című tanulmánya került bele, mely csekély változtatásokkal megegyezik azzal az utószóval, amelyet az általa összeállított kitűnő „Ausgewählte Werke” sorozat 4. kötetéhez (Berlin, 1974) írt. Jó tényfeltáró munka Hans Christian Kosler (*Karl Kraus és a bécsi moderne*) és Friedrich Pfäfflin (*Karl Kraus és Arnold Schönberg*) tanulmánya, Karl Riha-nak egy krausi idézettípus boncolgató cikke, különösen pedig Christian Wagenknecht *Korrektúra és ragasztás* című dolgozata. A szerző, akit 1965-ben megjelent, Karl Kraus szójátékairól szóló, példamutató alaposságú könyvéről ismerünk, Kraus munkamódszerét elemzi a fennmaradt kéziratok alapján.

Nem közöl lényeges új ismeretet a Kraus mint instanciát vizsgáló tanulmány szerzője, Hans Wollschläger, sem pedig a nem egészen érthető indokolással megfelelő súlyú Kraus-ellenfelet reklamáló Jens Malte Fischer. Margarete Mitscherlich-Nielsen becsületes kísérlete Karl Kraus pszichoanalízisének elkészítésére érdekes kuriózumnak számítana, ha nem adhatna alapot éretlen továbbmagyarázásokra (lásd: Alfred Pfabigan: *Karl Kraus und der Sozialismus*. Wien, 1976).

Erőssége a gyűjteménynek a külön brosrúrában is megjelent magyarázó bibliográfia. Sigurd Paul Scheichl tömör, rendszerint találó megjegyzésekkel tájékoztat az 1975-ig megjelent Kraus-kiadásokról és a legfontosabb róla szóló munkákról.

A „Text + Kritik”-kötet szellemének megfelelő folytatást remélhetünk az 1977-ben induló, Sigurd Paul Scheichl és Christian Wagenknecht szerkesztette „Kraus-Hefte” című periodikától.

Jens Malte Fischer könyvének, akárcsak Scheichl bibliográfiájának, a már tekintélyesre duzzadt anyagban való orientálás az érdeme. Az informatív kötetecske témakörönként csoportosítja könyvészeti adatait, megbízhatóan összefoglalja a Kraus-kutatás helyzetét és feladatait. Igaz, az egész eddigi irodalomhoz hasonlóan arra ő sem fordít megfelelő figyelmet, hogy Karl Kraus a Monarchia több nemzet íróit egybefogó satirikus irodalmi vonulatának volt egyik központi alakja.

Helmut Arntzen címében sokat ígérő könyve két részre tagozódik. Az első az írónak a sajtóban megtestesülő aktuális problematika elleni küzdelmét jellemzi, a második pedig bemutatja, milyen

felületességgel és tendenciózusan számolni be az újságok ma is Krausról. A szerző, aki szatíratörténeti munkáiban már sok értékeset mondott Karl Krausról, itt végső soron csak apropónak használja fel a bécsi íróat arra, hogy elmondja – nem tanulság nélküli – lesújtó véleményét napjaink kapitalista tömegkommunikációs gyakorlatáról. A kötet egy „Irodalom és sajtó” című sorozat első darabja. Amennyire ennek a munkának és a nyilvánosságra hozott terveknek az alapján ítélnünk, az egész vállalkozás Arntzen könyvének vonalát fogja követni.

A negyedik, a francia nyelvű Kraus-könyv eredeti információt jószerivel nem ad, mégis nagyon fontos, mert a német nyelvterületen messze túlnőtt jelentőségű szatirikus külföldi recepciójának lehetőségeit példázza. Első részében Kraus-szövegeket közöl: aforizmákat, drámarészleteket, esszéket. Olyan fontos műfajok, mint a glossza és a vers kimaradtak, ami még akkor is meglep, ha tudjuk, hogy itt csak néhány jellemző munkát mutatnak be, hiszen franciául már sok minden olvasható Kraustól. A második rész fontosabb Kraus-tanulmányokból idéz, a harmadik híres emberek Krausról alkotott véleményét közli. Olyan nagyságok vannak az elismerően nyilatkozók között, mint Horkheimer, Ebner, Wedekind, Thomas Mann, Loos, Ehrenstein, Broch, Werfel és Stefan Zweig. Lukács Györgynek a neves Kraus-kutatóhoz, Caroline Kohnhoz írott rövid levelét is olvashatjuk a kötetben. A befejező rész Krausnak kortársaihoz (Brecht, Trakl, Hofmannstahl, Schönberg és mások) fűződő kapcsolatáról nyújt áttekintést. Caroline Kohn a krausi művekben előforduló bécsi kifejezéseket gyűjti össze. Ezt a kötetet is bibliográfia zárja.

Irigykedve lapozza az ember a francia könyvet, mert arra kell gondolnia, hogy Kraustól mindössze egy dráma, egy esszé és tíz egy-néhány vers jelent meg magyarul. Pedig a közös történelmi múlt tényeire reagáló bécsi szatirikust a magyar olvasónak is mihamarabb meg kellene ismernie.

Szabó János

Paul Michael Lützeler: Hermann Broch – Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler” München, 1973. Winkler Verlag, 190.

Fordulat, s annak is tartja magát Lützeler kis Broch-monográfiája. Fordulat azért, mert szinte első ízben kísérel meg a mindedig talán legtelje-

sebb Broch-szövegismeret birtokában, hogy megfeleltesse egymásnak az írói és gondoikodói életművet, de azért is, mert véget akar vetni Broch ezoterikus, politikamentes értelmezésének, annak az egyoldalú, a „regény válsága” címszó hatása alatt álló irodalomnak, mely kizárólag a regény-experimentátor Brochnak szentelt figyelmet (akár mint válságjelenségnek, akár mint válságmeghaladónak), az elkötelezett, humanista alkotót figyelmen kívül hagyva. Nem a teljes gondolkodói oeuvre feltárása tehát e mű, hanem mint címe teljes egzaktssággal mutatja: a korai gondolkodás *etikai és politikai* összetevőinek számbavétele és értékelése, valamint, ennek alapján, egy olyan *Alvajárók*-értelmezés, mely a trilógiát nem a „polihisztorikus” regény ideáját kiteljesítő alkotásnak, hanem a húszas-harmincas évek korfordulója elemzésének, „korkritikus” műnek tekinti. Hogy ez a fordulat egyben a nyugati irodalomtudomány jelentős részének szemléletváltozását is jelzi, csak utalásképpen álljon itt.

A fiatal Broch gondolkodásának elemzése Lützelernél néhány, a további kutatásban nélkülözhetetlennek látszó, bőségesen alátámasztott felismerést hoz. Az első: a fiatal Broch életfilozofikus alapú kultúrkritikájának feltárása, amely kapcsolódást találva K. Kraus munkásságához, szinte azon nyomban társadalomkritikává válik kezében. A század eleji Bécs jellegzetessége ez: az apolitikus impresszionizmus ellentmondásos meghaladási kísérletei nem egy esetben a társadalmi állapotok bírálatává szélesülhettek. Nem kevésbé bőséggel dokumentált, bár a későbbi kutatás számára még számos teendő előíró kérdéskör a kultúrkritikusan gondolkodó Broch találkozása Kanttal, azaz a „relativizmus”-nak a jelen állapotaként való elismerése, de egyben ezzel párhuzamosan a kanti etikára való orientálódás épp a relativizmus ellenében. Broch itt egy egész kor-szak hullámaival úszik együtt, sajátossága mindezeknél abban áll, hogy mindezek a jelentékeny hatások későbbi, azaz más történelmi periódusban született műveinek is magyarázóí. A harmadik nagy problémakör, amelyben Lützeler műve úttörőnek mondható, Broch 1918–19-es írásainak elemzése, mindenekelőtt álláspontjának számos kor- és társadalmi kérdésben kirajzolódó közelsége az ausztró-marxistákéhoz. A gondolkodói és írói világkép eme fontos állomásai magyarázhatják csak például a regényelméletet író Broch azon meggyőződését, hogy a polgárság már nem lehet a művészet igazi otthonteremtője, világképe nem művészetteremtő stb. Az élet-filozófus alapozású kultúrkritika, a Kraus-, majd

a Kant-hatás, valamint az ausztro-marxistákkal való párhuzamok közös jegye éppen egy sajátos polgárelenesség, amely nélkül (s az áttételek nem is olyan távoliak) pl. a polihisztorikus regény elmélete nem is születhetett volna meg.

Az előbbi előfeltételekből kinövő regényelmélet igazolhatja, hogy a nagy mű annyi irányból mutat magas rendű szervezettséget, annyi megközelítésnek tárja fel dimenziógazdagságát, ahány oldalról értelmesen kérdeznék rá. Lützel *Schlafwandler* (Alvajárók)-elemzése, melyben előfeltevéseihez hűen az etikus és politikai Brochot „keresi vissza” a műben, kézenfekvő módon az egyes alakok világnézeti-ideológiai gazdagon motivált portrészorozatává válik. Ezen keresztül demonstrálhatja a kor társadalmi, politikai s etikai kérdéseinek regénybeli súlyát. Láthatóvá válik, hogy az avantgarde-ot megszegényítő modern regényforma nem más, mint a problematika adekvát kifejezője. E második, a regény elemzésével foglalkozó rész is ad legalább egy fontos eszméletörténeti felfedezést: Broch és Ernst Bloch gondolatainak kapcsolatát az „utópia” fogalomkör harmincas évekbeli értelmezésében. Újabb szállal sikerül itt Lützelnek Brochot az általunk jobban ismert huszadik század fő irányzataiban közelebb hozni, Broch és Bloch elsősorban emigrációjuk idején levélkapcsolatban is álltak egymással. Az író-gondolkodó arcképének nem is lassú változására példa, hogy ez a levélváltás leveleinek első „összkiadásában” még nem is szerepelt.

Kiss Endre

Hartmut Steinecke: Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne Bonn, 1968. H. Bouvier u. Co. Verlag, 221.

Steinecke e már nem is különösen friss műve az eddigi legalaposabb, legkörültekintőbb, filológiailag leginkább megalapzott feldolgozása Hermann Broch regényelméletének. Nem összpontosít olyan kizárólagossággal e regényelmélet termékeny és modern, a mai epika mindennapjaiban is továbbfejleszthető döntő összefüggéseire, mint Viktor Žmegač hasonló tematikájú műve (melynek ismertetését l. *Helikon*, 1971/1). Steinecke az alapoknál kezd, teljes szövegfelbontást végez az eredeti írásokon, s elemzése fő szempontjai alapján újrendezi azokat. Nem volt könnyű dolga. Azokat az esszéket, melyek regényelméletének alapját teszik ki, Broch ugyanis szinte

egyedtől egyig „alkalmi” műként írta meg, főképp a regények írásának idején, amikor az olvasót és a kritikát mintegy fel akarta készíteni azokra. Más írásai pedig előadások szövegei vagy hasonlóan konkrét, alkalomhoz kötött felkérések születései. A regényelmélet másik nagy forrása pedig a levelezés, itt is elsősorban a regények megírásának idejéből származó tanulmányértékű levelek.

Steinecke sikerrel rekonstruálja Broch regényelméletének egészét. Az ún. „polihisztorikus” regény körét némileg le is szűkítve Th. Mann, Gide-et, A. Huxleyt és Musil-t tekinti „polihisztorikus” regényíróknak, ebből következően az ő regényeikre, ill. regényről való reflexiókra hivatkozik leggyakrabban. E regényelméleti rekonstrukció összekapcsolódik Steineckénél a tanulmány második részét kitevő *Alvajárók*-elemzéssel (*Die Schlafwandler*), így az elmélet (s az elmélet Steinecke által adott képe) nyomban szembesül a nagy polihisztorikus regénytrilógiával. Erénye Steinecke munkájának a brochi regényelmélet forrásainak tisztázása (a romantikusokat is beleértve), ill. az esszéről szóló fejezet, itt az esszé-regény megjelölés jogosságát, ill. jogosulatlanságát eldöntendő kerül sor az esszé lehetséges meghatározásainak elemzésére.

A szűkebb értelemben vett regénytechnikai fogalmak közül Steinecke a „kontrapunktiká”-t, az azon alapuló „mű-architektoniká”-t, valamint a „tükröződések” (Spiegelungen) és szimbólumokat emeli ki. Ezek a mű-totalitás megalkotásához szükséges módszerek és eszközök. A „tükröződések” és „szimbólum”-ok bevezetésekor W. Emrichet idézi, akinek szimbólummeghatározása megközelítőleg azzal esik egybe, amit általában motívumnak nevezünk. Steinecke is így használja ezt a fogalmat, ebben még Broch helyenkénti terminológiája is segítségére van. A „tükröződések”-megjelölés a motívumok összefonódottságát, egymásvonatkoztatottságát, az előre- és hátrautalások meghatározott rendszerét van hivatva kifejezni. A konkrét műelemzésben a szerző e fogalmakat mint „integrációs” lehetőségeket érvényesíti (ti., melyekkel a valóság totalitása a műbe emelhető, integrálható). A regénytrilógia szövegváltozatain mutatja ki Steinecke, milyen architektonikus átalakítással járt egy-egy újabb motívum (szimbólum) elhelyezése a készülő műben. E szempontok alapján sikerült rekonstruálnia Steineckének Broch regénytechnikai nézeteit is, ami persze nem jelenti azt, hogy ugyanezeket más közelítéssel (elsősorban a valóságsszó-szintaxis-elmélet ugyancsak Broch által kifejtett módján) ne lehetett volna szintén egységbe rendezni.

E példaadó filológiai műnek, mely szinte tárgyát is nemesíti, csupán egyetlen kétségbevonható oldalát látjuk. A brochi regényelmélet szemünkben élesen elkülönülő két korszakát, tehát az ún. „polihisztorikus”, ill. az ún. „mitikus” regény jegyében fogamzott gondolatokat itt szinte egymás kiegészítőinek látjuk, sőt, a „mitikus” egyenesen a „polihisztorikus” regény „megszüntette-megőrzése”-ként (Aufhebung) tűnik fel. Erre ugyan Broch néhány szövegrészlete ad némi alapot, s azt sem felejtethetjük, hogy a két regényelméleti korszaknak bőségesen akadnak közös vonásai is. Mégis, ezek nemcsak időben, nem is csak a két korszak *reprezentatív művészei*-ben (Joyce, ill. Kafka) s a Broch-művekben (*Alvajárók*, ill. *Büntelenek*) térnek el egymástól, de éppen a *regényelmélet*-*regénytechnika* összefüggésében még azt sem tartanánk igazi túlzásnak, ha egymástól majdhogynem független, mindenekelőtt az európai történelem két korszakára való eltérő teoretikus-művészi válasznak, re-akciónak értelmeznénk őket.

Ez az ellenvetés természetesen nem csökkentheti Steinecke alapvető művének érdemeit.

Kiss Endre

Sverre Dahl: Relativität und Absolutheit. Studien zur Geschichtsphilosophie Hermann Brochs (bis 1932) Oslo, 1976. 288.

A fiatal norvég kutató, Sverre Dahl alapos munkája Broch történelemfilozófiájának rekonstrukcióját kísérel meg, s jelentőségére többek között az is utal, hogy a Dahl-feltárta anyag igen nagy részben még ma is kézirat. Kítűzött tematikája mellett néhány vonatkozásban irodalmi összefüggéseket is érint. Ide sorolnánk bevezető összefoglalóját a Broch-irodalom eddigi állásáról, az „Értékek szétesése”-ről szóló esszé elemzését, mely fejezetekre bontva az *Alvajárók*-trilógiában *regényrészletté*, strukturális, architektónikus elemmé válik, de ide tartozik az elméleti megfontolások néhány olyan eleme is (stílus, kor, korváltás stb.), melyek szinte változatlanul szerepelnek Broch művészetelméleti írásaiban is. E leíró jellegű, anyagfeltáró dolgozat fő gondolatainak ismertetése nem lehet feladatunk. Broch gondolatainak kimunkálásával, azok korszakolásával stb. azonban érdemei jelentősek. Annál is inkább, mert e gondolkodás egyike az egykori Ausztria–Magyarország mindmáig is csak kevésbé ismert rendszereinek.

Kiss Endre

„Kontext”. Sowjetische Beiträge zur Methoden-diskussion in der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Rosemarie Lenzer, Pjotr Palijewski. Literatur und Gesellschaft Berlin, 1977. Akademie-Verlag, 215.

A kötet öt tanulmányát a berlini kiadó a Szovjet Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének *Konteksz*t elnevezésű évkönyveiből válogatta össze. A bevezető hangsúlyozza, hogy a szovjet irodalomtudomány hozzá akar járulni ahhoz, hogy az irodalom a maga társadalmi funkcióját a kommunizmus építésében betölthesse. Figyelmet fordít olyan speciális tudományokra is, amelyek eddig az irodalomtudomány látószögén kívül estek, mint a matematika, kibernetika, szemiotika stb. Ezen az alapon védelmezi J. J. Barabasz a művészi specifikum és társadalmi funkció dialektikáját a strukturalizmussal szemben *Algebra und Harmonie* c. dolgozatában. A különféle művészi, esztétikai és valóságmodellek fogalmának tisztázásával foglalkozik M. B. Chraptschenko *Literatur und Modellierung der Wirklichkeit* c. tanulmányában. A kép és a jel problematikája egyre több kutatót foglalkoztat. Ezekről ad Platontól kezdve Balzac, Dosztojevskijen át Roman Jakobsonig N. K. Gej kritikai áttekintést (*Zeichen und Bild*). A tartalom, anyag és forma kérdéseit vizsgálja M. M. Bachtin az irodalmi-művészeti alkotásban, és támadja az általa „anyagi esztétikai”-nak nevezett álláspontot (*Zur Ästhetik des Wortes*). Az 1968-ban elhunyt Galvano della Volpe olasz marxista filozófus irodalomesztétikai nézeteiről hazájában és a külföldön a mai napig élénk viták folynak. Az ő „szemantikus dialektikája” a tárgya K. M. Dolgow *Galvano della Volpes „Semantische Dialektik” und die Literatur* című tanulmányának, amely nem csupán kritika, de egyben buzdítás is az olasz filozófus szellemi örökségének további kutatására és kritikai elsajátítására.

Ez az öt tömör dolgozat érzékelteti a *Konteksz*t-évkönyvek tárgykörét. A kötet közli az 1972–74-es évek teljes tartalomjegyzékét. Meg kell még említeni, hogy az NDK irodalomtudományának „Literatur und Gesellschaft”-sorozata eddigi kiadványaiban a keleti és nyugati irodalom legváltozatosabb kérdéseivel foglalkozik, s a magyar irodalomtudományt Klaniczay Tibor *Renaissance und Manierismus* c. könyve képviseli.

Szondi Béla

Hermann Kähler: *Der kalte Krieg der Kritiker* Berlin, 1974. Akademie-Verlag, 140.

Izgalmas és időszerű témát dolgoz fel az „Irodalom és társadalom”-sorozatban megjelent könyvében Hermann Kähler, az NDK irodalmának NSZK-beli recepcióját, pontosabban azokat a módozatokat, ahogyan a hatvanas-hetvenes évek nyugatnémet irodalomtudománya reagál az NDK-beli fejlődésre.

A szerző, aki kultúrpolitikai, irodalomelméleti és kritikai írásairól ismert, először azt a folyamatot mutatja be, mely a jelenlegi helyzethez vezetett. Először tudomást sem vettek az NSZK irodalmi köreiből a másik német állam irodalmáról, még azokról az elismert nagyságokról is hallgattak, akik a háború után ott telepedtek le. Mikor aztán már a nyugatnémet olvasók körében is kezdtek ismertté válni a szocialista német állam irodalmának alkotásai, az volt az alapvető taktika, hogy mindent valamiféle egységesnek feltüntetett német irodalomba igyekeztek belesűriteni. Mind a politikai, mind az irodalmi fejlődés szükségszerűen elvezetett azonban oda, hogy a 70-es évek elején már az NSZK-ban is sorra jelentek meg a tanulmányok az NDK önálló irodalmáról. Kähler munkájának fő részét ezen írások elemzése teszi ki.

A szerző már az előszóban hangsúlyozza: van kivétlenül a tárgyalt tanulmányokon. Vállalja a polémiai és jól is vitatkozik. Stílusa mindvégig világos és közérthető, de ez – természetesen – nem akadályozza meg abban, hogy mindig pontosan megadja a forrást, ha idéz valahonnan.

Bemutat olyan, lényegében becsületos, alapos munkákat készített köteteket, mint amilyen Konrad Franke *Die Literatur der DDR* című könyve, de elsősorban az olyan, kifejezetten káros írásokkal foglalkozik, mint Fritz J. Raddatz *Tendenzen und Traditionen*, mely hemzseg az önkényes megállapításoktól, vagy annak a Hans-Dietrich Sandernek *Geschichte der Schönen Literatur in der DDR* című kötete, aki nyíltan vallja példaképének Josef Nadler rossz emlékü irodalomfelfogását.

Kähler rámutat, mennyire áthatja ezeket a munkákat a zsurnalisztika stílusa, s bebizonyítja, hogy még az objektivitásra törekvő művek sem mentesek teljesen az egyelőre még domináns NDK-ellenes ideológiától. Ennek fő reprezentánsai között – korántsem véletlenül – sokan vannak olyanok, akik az NDK-t elhagyva épp így próbálták mind nagyobb szerephez jutni a Szö-

vetségi Köztársaságban (pl. Raddatz, Sander vagy a magát még ma is gyakran marxistának tituláló Hans Mayer).

„A kritikusok hidegháborúja” szigorúan csak tárgyával, a nyugatnémet irodalomtörténet NDK-felfogásának bemutatásával foglalkozik, még a politikai tényezők szerepére is csak utal. Ám éppen ezzel győzi meg az olvasót arról, hogy egy hatalmas témának csupán egyik részterületét dolgozta fel, hogy irodalom és társadalom kapcsolata napjainkban alighanem az NDK és az NSZK állandó mozgásban levő viszonyának konkrét példáján vizsgálható a legjobban. Ha pedig mindehhez még a két német állam nyelvéről, történelemfelfogásáról stb. folytatott megannyi polémia tanulságait is hozzávesszük, a tudomány és a társadalom összefüggésének még tágabb fogalmáról vonhatunk majd le alapvető következtetéseket.

Szabó János

Alexander L. Dymshitz: *Reichtum und Wagnis der Kunst* Berlin, 1974. Akademie-Verlag, 219.

A berlini Aufbau-Verlag „Irodalom és társadalom”-sorozatában nem csak hazai szerzők írásai szerepelnek. Alekszandr Dimsic moszkvai tudós elsősorban mint a német kultúra szakértője, az NDK irodalmának propagátora vált ismertté. Ez a kötet azonban a gazdag életműnek egy másik oldalát mutatja be: a hét, 1952 és 1971 között keletkezett tanulmány általános elméleti kérdésekkel, valamint a szovjet kultúra néhány kiemelkedő alakjával foglalkozik.

A művész felelőssége a címe az első írásnak, amely összefoglalását adja Lenin esztétikai örökségének. Dimsic kiemeli, mennyire meghatározó szerepet játszik ez az örökség, főképp pedig a pártosságra vonatkozó lenini kijelentések a szovjet irodalomban.

„A művészet dezideologizálása ellen” emel szót a következő tanulmány. Elméleti fejtegetések (így Garaudy, Fischer kritikája, a lotmani felfogás határainak megjelölése) és a gyakorlatra (például a „konkrét költészet”-re) történeti utalások segítségével törekszik a szerző pontosan körülhatárolni a mai ideológiai harc egyik valóban igen lényeges veszélyforrását.

Gazdagítsuk a művészetet! címmel Dimsic a szocialista realizmus fogalmának lenini alapokon nyugvó tisztázása mellett száll síkra. Hangsúlyozza, hogy itt nem valamiféle normatíváról van szó, hanem az új szocialista művészet módszeréről.

A három elméleti tanulmányt két szovjet költő, Szergej Jeszenyin és Oszip Mandelstam írói pályájának megrajzolása követi. Mindkét esetben szeretettel, beleélő készséggel ír a művészekről, számos versidézzel illusztrálva mondanivalóját. Mindenekelőtt azt vizsgálja, hogyan, milyen sikerrel és milyen nehézséggel illeszkedett a két költő a fiatal szovjet állam életébe.

Különösen figyelemre méltó dolgozat az *Alekszej Tolsztoj a nyelvről* című, mert a költői nyelv igen aktuális problematikájának tisztázásához ad hozzájárulást. Tolsztoj résztvevője volt mind az 1924-ben a *Pravda*-ban folytatott, mind az írószövetség 1934-es kongresszusán lezajlott nyelvi vitának, kijelentéseit tehát ebben a kontextusban vizsgálhatja Dimsic. Igen tanulságos elemzést ad a dolgozat a tolsztoji „gesztus”-felfogásról, mely némileg a lukácsi I. jelzőrendszerre emlékeztető módon mutat rá az irodalom nyelvének sajátos helyzetére.

A kötet Szergej Eizenstejn *Október* című filmjének elemzése zárja. Az 1927-ben, a forradalom 10. évfordulójára keletkezett, a filmtudomány által eddig eléggé tartózkodóan emlegetett alkotás fontos része az eizenstejni életműnek. Ezt tárja fel Alekszandr Dimsic, mégpedig úgy, hogy az értékek bemutatásával együtt utal a nagy rendezőnek a filmre vonatkozó elméleti írásaira is.

Szabó János

Jacques Vier: *Le théâtre de Jean Anouilh* Paris, 1976. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 131.

Jacques Vier, a rennes-i egyetem tanára, akit mint a XVI–XVII. század jó ismerőjét tartunk számon irodalomtörténete és számos más, e korról kapcsolatos munkája alapján, néhány, a XIX. századi francia irodalmat taglaló műve után most a XX. század egyik legproblematisabb művészi egyéniségéről: Jean Anouilh-ról készített tanulmányt. Könyve az Anouilh-irodalomban sajnálatosan szokásossá vált módszert követi: nagy részben leíró módon közelíti meg ezt a vitatható, furcsa világot. Bevezető fejezeteiben a *L'Arrestation* (1975) című drámával bezárólag felsorolja a műveket keletkezésük sorrendjében, megadva a bemutatás helyét és idejét is, valamint rövid vázlatot készít valamennyi mű cselekményéről. A következőkben körültekintő helyzetképet ad arról az állapotról, amely a francia színházat a

századfordulón jellemezte, s amelybe Anouilh 1932-es *Herminejével* bekapcsolódik. Felsorolást kapunk arról, hogy kik azok a külföldi drámaírók, akik meghatározó befolyást gyakoroltak a francia színházi életre (Ibsen, Pirandello, Dosztojevszkij, Csehov, Shaw, Eliot stb.), s kik azok a francia szerzők – a klasszikusokon túl –, akik népszerűségükkel uralfák a színpadot (Becque, Bernstein). A hosszú névsor azoknak a nevével folytatódik, akiknek közvetlen hatása kimutatható Anouilh művészetén (Sacha Guitry, Jarry, Claudel, Giraudoux). A továbbiakban az elemzés tematikus jellegű. Egész fejezetben írja le Vier azt a párhuzamot, amelyet Anouilh műveinek cselekményösszessége, valamint a görög mitológiából ismerős Menelaosz és leszármazottai bonyodalmas élete között felfedez. A második problémakör, amelyet részletesen elemez, a szerelemmel kapcsolatos. Ez az egyik legfontosabb anouilh-i téma, melynek legfőbb jellegzetessége tragikus mivolta. A moralizáló hajlamú Anouilh emberről alkotott nézetei is visszhangra találnak a tanulmány utolsó fejezeteiben, ahol Vier nagy figyelmet szentel Anouilh társadalomrajzának, az anouilh-i ember és történelem kapcsolata ismertetésének. A tematikus elemzés harmadik ága a színház világával foglalkozik, pontosabban azzal a képpel, amelyet Anouilh fest erről a világról műveiben. Megállapítja, hogy olyan hermetikus, saját térrel és idővel rendelkező, öntörvényű univerzumból van itt szó, mely valóságosabb és élőbb magánál az életnél is. Mint látjuk, Vier körültekintő, aprólékos, részleteiben pontos elemzést nyújt Anouilh művészetéről, de óvakodik attól, hogy a jelenségek ismertetésén túl következtetéseket is levonjon akár esztétikai, akár ideológiai téren. Műve befejezéseként megpróbál ugyan egyfajta ítéletet is alkotni, ezt azonban túlságosan hirtelennek, kiforratlannak érezzük. Talán nem a klasszikusokkal szembeni elfogultság, ha azt állítjuk, hogy Anouilh „harcossága” nem említhető egy szinten Molière-ével, mint ahogy azt Vier, de más kritikusok is „felfedezni” vélik. Tény, hogy Anouilh az emberi létezés sarkalatos erkölcsi kérdéseit feszegeti, de mindig az elhibázott életű polgár szemszögéből. Képtelen kiszabadulni osztályából, felülemelkedni a dolgok megítélésének azon a szintjén, amelyet ez az osztály képvisel, vagyis másképp gondolkodni, mint a polgár teszi. Anouilh közismerten önkritikus lényé tiltakozna leginkább az ellen az összehasonlítás ellen, mely szerint az *Antigonét* 1944-ben megírni ugyanolyan társadalmi tett volt, mint Racine *Phaedráját* 1677-ben. Az ő morális nagysága éppen abban van, hogy a

legmesszebb menő önkritikával figyelni önmagát, igyekezőn valójában elbírálni a maga helyét a társadalomban.

Vier könyve, mely erősen válogatott bibliográfiát ad, nem tartozik az Anouilh-irodalom leg-alaposabb darabjai közé. Vitatható konklúziója mégis érdekessé teszi az Anouilh-kutatók számára, hiszen az oeuvre egyik legizgalmasabb kérdését: az irodalomtörténetben kiküzdött hely meghatározását veti fel újra.

Lukovszki Judit

Hannu Launonen: Hirvipoika. Tutkielmia Unkarin kirjallisuudesta Helsinki, 1976. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 116. (Suomi 120 : 2).

A szerző nálunk és nyelvrokonainknál egyaránt ismert a finn–magyar kulturális kapcsolatok iránt érdeklődők körében. Munkássága kiterjed például a finn irodalom és a folklór területére is, érthető azonban, hogy mi tevékenységének főleg azt a jelentős részét tartjuk számon, amely irodalmunkhoz kapcsolódik. Launonen igen sokat tesz Finnországban a magyar irodalom népszerűsítéséért, s a finnek közt jelenleg – sajnos – ő az egyetlen, aki annak fejlődéséhez és több kérdéséhez tudományos szinten tud hozzájárulni. Szerkesztett és fordított már egy huszadik századi magyar elbeszéléseket tartalmazó kötetet (*Maailma uutena*. Porvoo, 1973), majd Kecskeméti Istvánnal együtt Juhász Ferenc verseiből is közölt válogatást (*Kukkiva maailmanpuu* Helsinki, 1974). Mindkét kötet irodalmi díjat kapott.

A jelen, a Finn Irodalmi Társaság által kiadott kis kötet magyarra fordított címe: *Szarvasfiú. Tanulmányok a magyar irodalomról*. Ez tulajdonképpen válogatás a szerzőnek az e tárgykörből megjelent dolgozataiból. A korábbi írásokat Launonen most több helyütt némileg módosította, néhányat pedig jelentősen bővített. Az első cikk, *A magyar költészet múltja és jelene* líránkról, különösen a mai költészetéről ad képet. Launonen egyben Toivo Lyy magyar lírai antológiáját (*Unkarin lyryra* Helsinki, 1970) és Anna-Maija Raittilának a mai magyar költészetből való válogatását (*Kaivojen maa*. Helsinki, 1970) ismerteti, s támaszkodik is ezekre. Általában az egész kötetben figyelemmel van a finnül megjelent fordításokra. A finn Petőfi-átültetéseket, a költő finnországi fogadtatását mérlegre tevő s helyenként filológus alaposággal boncolgató tanulmány azt mutatja be, hogy a finnek eddig a kelleténél egyszerűbb, s részben valótlan képet kaptak Petőfiről. A legtöbb Petőfi-verset a Babits-hoz hasonló jeles költő és műfordító Otto Manninen ültette át finnre.

Ezek között azonban Petőfi bonyolultabb és forradalmi versei kevésbé szerepelnek, s kifogásolható fordítói megoldások szintén akadnak. Persze az is tény, hogy a finn olvasók közül azok, akik megismerték és megszerették nagy költőnket, ezt – bizonyos hibái ellenére – mégiscsak leginkább Manninen formai tökélyű fordításainak köszönhetik. Magas színvonalú az a műelemzés, amelyben Launonen Juhász Ferenc költéményét, *A szarvas-sá változott fiú*...-t tárgyalja. Launonennak alaposan meg kellett küzdenie ezzel a verssel, hiszen Kecskeméti Istvánnal ketten fordították finnre. Miközben megrajzolva a vers néprajzi, filológiai hátterét, fölhasználja a modern irodalmi és nyelvészeti stilisztika módszereit, kitér a fordítás problémáira is. Ugyanakkor röviden képet ad Juhász egész munkásságáról. Hannu Launonennal szemben mi határozottabban mernénk állítani, hogy a *Kalevalának* volt bizonyos hatása Juhász versére, a költő másutt hivatkozik is a finn eposzra. A kötet második része egy, a magyar prózáról szóló rövidebb írást és néhány könyvismertetést tartalmaz. Ezenkívül *Lukács György – szempont a marxista esztétikához* címmel egy a magyar és nemzetközi irodalom ismeretében készült alapos és eredeti tanulmányt. Ennek az utóbbinak a jelentőségét csak növeli, hogy Lukácsról vagy róla alig olvasható valami finnül. A könyvet angol nyelvű rezümé, bibliográfia és névmutató zárja.

Egy vagy két helyen lehetne vitatkozni Launonen néhány megállapításával, ezek azonban csak kis negatívumok lennének a kötet érdemeihez képest. Launonennak ez a munkája, amely Suomiban az első önállóan megjelent tanulmány- és cikkgyűjtemény a magyar literatúráról, ezúttal az irodalomtudomány terén szolgálja jól a magyar irodalom finnországi megismertetésének, a két nép közti kulturális kapcsolatoknak az ügyét. Mivel magyar irodalomtörténet – egy régi és már elavult füzettől eltekintve – nem jelent meg finnül, Launonen könyve azért is figyelemre méltó, mert a finnek egyelőre leginkább ebből kaphatnak képet a magyar irodalomról.

A. Molnár Ferenc

Tonavalta puhaltaa. Unkarilaisia kansanlauluja. Valikoinut ja suomentanut Vijo Tervonen Helsinki, 1977. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 114.

Népdalainknak ezt a magyar fordításban *Dunáról fúj a szél* című gyűjteményét – magyar szakemberék tanácsait is kikérve – Viljo Ter-

vonen válogatta, s a fordítás ugyancsak az ő munkája. Ilyen színvonalas, szép kiállítású magyar népdalkönyv ritkán jelenik meg külföldön. Az előszó és Bartók, Kodály, Ortutay Gyula írásaiból vett részletek után Tervonen tematikus csoportosításban hatvan népdalt közöl, aztán pedig az ezek közül lemezre vett és földolgozott népdalok adatait adja meg. A dalok zenében, földrajzi megoszlásban és szövegben egyaránt híven reprezentálják népdalkincsünket. A könyv a kottát s a magyar és finn szöveget párhuzamosan hozza. Kivételes magyar nyelvtudását, a zenében, a magyar kultúrában való jártasságát Tervonen bőven kamatoztathatta a fordításokban. A ritmus, az énekelhetőség nem szenved csorbát, s a népdalok tömör, képekben gazdag szövegét – néhány kivételtől eltekintve – (általában) jól adja vissza. Igen kitűnően sikerült például az *Erdő, erdő, erdő* (11 – a zárójelben álló szám a dalok sorszáma), a *Gerencséri utca* (12) és az *Én vagyok a, én vagyok a kunsági fi* (44) átültetése. Másutt egy-két dalban a finn szöveg helyenkénti megoldásait az eredetnél érzelmesebbnek, kissé keresettnek találjuk (pl. a 6., 18., 20. számú dalok, az utóbbiban pl. *Kara Pista* helyett *velmu* 'huncut' (nyelvjárási szó) *Pista*, az *anyá-nak* a régies, költői *naammo* 'anya' szóval való fordítása sem szerencsés). Fordítási hiba alig akad a szövegben, sajtóhiba már inkább. A *sose leszek szomorú: turhaan tässä murehdin* 'hiába szomorkodom itt' (13); az *eb fél, kutya fél, míg az ipam, napam él: appi, anoppi, niitä pelkää koirakin* 'após, anyós tölük kutya is fél' (26); a *nincsen itt a te édesanyád: äitimuoriko tulee tänne* 'az öregasszony édesanyád idejön' (47) mondatok átültetését a fordítói szabadság elismerése mellett sem tartjuk helyesnek. A *Fölszállott a páva* (61) című dalban az *a szegény raboknak szabadulására* sorhoz tévesen egy másik változat, a *de nem ám a rabok szabadulására* finn megfelelője került. A 17.-ben a *Dunáról fúj a szél (tuivertaa, puhaltaa)* refrén a harmadik versszakban egyszer indok nélkül megváltozik. A bevezetőben a magyar zeneszerzőktől, tudósktól vett idézetek után nem összesítve, hanem pontosan lett volna jó megadni a forrásokat, s ugyancsak kíváncsok lett volna megemlíteni, hogy a könyv illusztrációi Hofer Tamás és Fél Edit *Magyar népművészet* (Bp., 1975) című könyvéből valók.

Mindezek a kifogások, mint látható, inkább csak részletkérdések. Az egész munkát határozottan úgy értékelhetjük, mint egy hasznos (még a nyelvtanításban is hasznosítható), jól énekelhető, sikerült népdalkönyvet, amelynek nagy szerepe lesz népdalaink finnországi megismertetésében.

Annak idején Otto Manninen, a neves finn költő szintén kiadott egy kötetnyi magyar népdalt, de neki könnyebb dolga volt, mert pusztán a szöveg átültetésére kellett gondolnia, a dallamokat nem közölte. Más gyűjteményekben is szerepeltek aztán magyar népdalok, de rendszerint magyarnótákkal és műdalokkal vegyesen. Finnországban Tervonen könyve az első olyan bővebb összeállítás, amely a szövegeket a kottával együtt hozza, és csupa hiteles magyar népdalt tartalmaz.

A. Molnár Ferenc

János Honti: *Studies in Oral Epic Tradition*
Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó, 206.

A mártírok utókora is különös. A munkaszolgálat végén meggyilkolt magyar folklorista, Honti János (1910–1945) utókora korszakokra osztható. A harmincöt éves korában örökre eltávozott tudósnak barátai írtak nekrológot, megjelentek néhány tanulmányát (köztük a legjelentősebb *Az ismeretlen népmese* című kis könyv, Honti második monográfiája a mese műfajáról, 1947-ből). Majd csak alkalmanként említették, 1960 és 1962 között viszont öt megemlékezés látott napvilágot, és megjelent munkáinak első magyar nyelvű gyűjteménye: Honti János: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1962, amely közli Honti életrajzát és munkáinak csaknem teljes bibliográfiáját is, sőt e kötettel kapcsolatban viszonylag tüzetes áttekintés is napvilágot látott Honti tudományos nézeteinek fejlődéséről (Ethnográfia 74 (1963) 135–142). Ez után ismét évtizedes szünet következett, most viszont egyszerre több munka is megjelent. „A múlt magyar tudósai” sorozatban Dömötör Tekla (aki nemcsak folklorista, hanem Honti baráti körének tagja volt) adta ki életrajzi kismonográfiáját (*Honti János*. Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó, 188.), amely nemcsak a legterjedelmesebb, hanem igen közvetlen hangú áttekintése is Honti életművének. Baráti, megindult hangvétele miatt a szerző nem foglalkozik Honti nézeteinek „kritikájával” mindazáltal az a kép, amelyet ad, megbízható, pontos, elfogultságában is mértéktartó. Kíváncsok lennének, hogy megfelelően átdolgozott formában a külföldi kutatás számára is hozzáférhetővé váljon, mivel ott ugyan gyakran idézik Honti egyes műveit, de életművének összefüggéseit (a magyarul megjelent munkák ismeretlenek maradtak a nemzetközi kutatás számára) voltaképpen nem ismerik. Azt, hogy Honti munkái a

mai magyar olvasót is érdeklik, bizonyíthatja, hogy a „Gyorsuló idő” népszerű könyvsorozatának egyik első köteteként újra kiadták két könyvét (*A mese világa* és *Az ismeretlen népmese*), valamint egy tanulmányát (*Mese és legenda*) egy kissé félrevezető módon *A mese világa* közös címen (Budapest, 1975. Magvető Kiadó, 228.). Ez a nagyközönségnek szánt munka többé-kevésbé gondos szövegközlést ad, az eredeti művek jegyzeteit is hozza, de egy kétsoros szerkesztői megjegyzéstől eltekintve egyetlen szó kommentárt sem, arról sem tájékoztatja az olvasót, ki volt Honti János, hol férhetők hozzá más tanulmányai. Szinte ezzel egyszerre jelentette meg angol nyelven az Akadémiai Kiadó a kezünkben levő válogatást. A kötet (meg nem nevezett) tudományos szerkesztője az ókortudós-barát, Szilágyi János György volt, a fordítást Róna Éva kezdte el és J. M. S. Thomkins javította át. (Csupán futólag említtem, hogy a fordítás így sem problémátlan, a folklór-terminológiát egyik fordító sem értette igazán, a mesecímek és mesetípusok fordítása pedig felismerhetetlenre sikerült.) Másfelől lapos életrajzi jegyzet indítja a kötetet. (Ez sem egyszerű dolog, például Honti születésnapját az 1962-es magyar kötet és a jelen angol kötet 1910. október 19-re teszi, Dömötör Tekla mostani monográfiájában 1910. október 20-a olvasható.) Ezt voltaképpen az 1962-es kiadás végeről vették át, intézménynevek pontatlan fordításával, sőt néhány életrajzi tény felforgatásával. Sajnálatos, hogy Dömötör Tekla újabb kutatási eredményeit ebbe a változatba nem dolgozták bele. Ezután következik Honti kilenc írása és a kötet végén rövid névmutató, amelynek összeállítója gondos munkát végzett, mégsem mentes egy-két humoros apróságtól („Grim brothers”, „Jevgenij” Kagarov de „Alexander N. Wesselofsky”).

A válogatás voltaképpen jó. *The Tale – Its World* (itt 9–84) = *A mese világa* (először külön kötetben 1937-ben, az 1962-es magyar kiadásban 13–85, azonban az utolsó fejezet elhagyásával) Honti első fontos monográfiája. A mostani angol fordítás elhagyta az első kiadás ajánlását („Pauler Ákos emlékének”, a címhez viszont egy megjegyzést tett, amelyben sajnos a „szerző” szót használja, holott ez nyilván a fordítótól származik. A kötet legelső mondata tehát apokrif. A könyv teljes szövegét közli az angol kiadás, néhol apróbb tévedésekkel. Bekezdést vágnak szét, ahol Honti 3 verssort idéz Homéroszból, az angol szöveg több mint kilenc soros prózát hoz. A műfaji elnevezések és mesetípusnevek pontatlanok. Hon-

ti még tudta, hogy a bibliai Sámuelnek két könyve van, az angol fordítás ezt elfelejti. Néhol Honti idegen meséket idéz, ha itt nem angol volt a forrása, a kötet a magyar szövegből dolgozik, pedig például kelta meséknél nem került volna nagy erőfeszítésbe (az eltérő neveket szerepeltető!) kurrens angol kiadványt megtalálni. A jegyzetekből elhagyták az első kiadás címképére vonatkozó megjegyzést, mivel az illusztráció is elmaradt. Kár, hogy az eredeti magyar kiadás kétlapos analitikus tartalomjegyzékét nem közli e kötet.

Tale and Legend (itt 85–94) = *Mese és legenda* (1936-ban megjelent tanulmány, az 1962-es kötetben a 119–130. lapokon) voltaképpen az előző témakörhöz tartozik, szinte a korábbi könyv egyik átírt fejezete. *Folktales and Literature* (itt 95–101) a korábbi magyar tanulmánykötetben nem kapott helyet. Itt a cím fordítása nem pontos, mivel Honti eredeti tanulmánya *Népköltésről és irodalomról* címmel jelent meg (*Kerekasztal*, 1936. 27–33.), és a cikkben is általában esik szó a szóbeli és írásos irodalomkutatásról. Honti itt fogalmazza meg legáltalánosabb formában

The Background of the Folktales (itt 102–118) = *A népmese háttere* (eredetileg az *Ethnographia* 1940. 308–320. lapján, az 1962-es kötet nem közli) elsősorban a mesei világfelfogást mutatja be, apróbb hibáktól eltekintve a fordítás is használhatónak mondható.

The Unknown Folktales (itt: 119–156) = *Az ismeretlen népmese* (Honti 1943–44-ben fejezhette be a munka kéziratát, amely 1947-ben külön füzetben látott napvilágot, az 1962-es kiadás teljes egészében közli a 145–188. lapokon) a szerző meseelméleti gondolatrendszerének legfejlettebb formáját rögzíti. Sajnos, itt is némi változtatás történt Honti bekezdésein, és a szerzőnél gondos tipografizálás (kurzív, ritkított), itt sem következtes az angolban. Az „ajnu” népet nem értették a fordítók, és a „halhatatlanságra vágyó királyfi” Hontinál oly fontos figurája is olykor „halhatatlan királyfi”-ként szerepel. Az 1. fejezet utolsó mondatából részeket felejtett ki a kiadó, és ennek következtében két jegyzet eltűnt. Bántó, hogy a jegyzetben nemcsak az idegen nyelvű címekben vannak hibák, de a motívum-index és a mesetípus-katalógus számaiban is, nyilván nem értvén Honti minden folklór számára nyilvánvaló rövidítéseit, mesetípusokat motívumnak neveznek és fordítva. A 6. fejezet első két jegyzetét az angol kiadás felcserélte. Ebben a jegyzetapparátusban különösen sok a

hiba: Honti például a saját műveire lapszámok megjelölésével utal, itt ezt elmulasztják, olyankor is, amikor ugyanez a kötet közli az idézett másik írást.

On Safeguarding Folk Traditions (itt: 157–168) = *A néphagyományok megmentéséről* (*Debreceni Szemle* 1934. 219–226.) Honti legjellemzőbb tanulmánya a folklorisztika feladatairól. Voltaképpen a romantikus folklorisztika-felfogás rehabilitációja, némi irracionálizmussal is vegyítve, mindazáltal folklorisztikánk máig legszínvonalasabb elmélkedése a néprajzi gyűjtés értelméről. *Tale Research and the History of Religion* (itt: 169–183) = *Mesetudomány és vallástörténet* (eredetileg a *Népünk és Nyelvünk* 1935. 107–124. lapjain, az 1962-es kiadás nem közli). Honti itt szembesíti nézeteit az összehasonlító filológiai iskolával, pontosabban annak mindenben „keleti örökséget” kereső magyar változatával. Néhány apróbb sajtóhiba és az 57. jegyzet érthetetlen rövidítése bántja az olvasót. Lehetett volna itt is hivatkozni a felvetett témakör mai értékeléséről a magyar folklorisztikában.

Tales and Myths of Death and Immortality (itt: 184–191) = *Mesék és mítoszok halálról és halhatatlanságról* (először az *Ethnographia* 1936. évfolyamában, majd az 1962-es tanulmánykötet 265–272. lapjain) nemcsak Honti személyes érdeklődése miatt fontos tanulmány, hanem műfajelméleti gondolatait és kelta-brit ismereteit is megcsillantja. Szó szerint utolsó tanulmánya a kötetzáró *Orestes and Hamlet* (itt: 192–201) = *Orestes és Hamlet* (Honti az ökörmézei munkatáborban írta, először posztumuszán jelent meg a *Magyarok* folyóiratban. 1945 végén, az 1962-es kötet 323–334. lapokon közölte). A fordításban itt is sok a félrefordítás, amelynek eredményeként Honti szép stílusát az angolul olvasó nemcsak hogy nem élvezheti, de még értelmetlenségekkel is találkozik.

Összegezve: nagyon örülünk, hogy angolul is hozzáférhetők Honti fontos művei, ezáltal a nemzetközi közvélemény is megismerkedhet velük. Ehhez azonban gondosabb kiadás kellett volna. A válogatás jó, fontos műveket ad, és helyeselhető az is, hogy teljes tanulmányokat közöltek, nem holmi kozmetikázott antológiát. Elkelt volna azonban egy bővebb életrajzi bevezetés, egy kis bibliográfia például Honti németül és angolul olvasható műveiről, legalábbis utalás arra, hol férhető ez hozzá. A tanulmányok megírás idejét is feltüntették volna. Nem először (és aligha utoljára) tesszük szavá, hogy hazánk egyetlen tudományos könyvkiadója nem engedheti meg, hogy nyelvi félrefordítások, a szakmai ter-

minológia semmibevevése, filológiai pontatlanságok éktelenítsék kiadványait.

Voigt Vilmos

Wolfgang Harms: *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges. Medium Aevum. Philologische Studien. Band 21.* München, 1970. Wilhelm Fink Verlag, 320. (+ 16 t.)

Az ember életének egyik alapvető jellemzője az, hogy lépten-nyomon választás elé kerül. Maga az élet, ha időbeli dimenzióját szemléltetni akarjuk, útonlevéshez, úthoz hasonlítható. Az ebből adódó gazdag hasonlat- és metafora-bokor a világirodalomban mindenütt megvan, de föllelhető a képzőművészetekben is, főként azokban az ágazataiban, amelyek közel állnak az irodalomhoz. A választás ténye vagy kényszere (ez egyszerű és általános formájában két lehetőség alternatíváját jelenti), az előbbi kézenfekvő hasonlatrendszerben a kettéágazó út képével ábrázolható. Az útelágazás képi megjelenítésére pedig szinte önként kínálkozik a 'pitagoreusi betű', az Y. (Már az ókorban a félig mitikus görög bölcselőnek tulajdonították e jel föltalálását.)

W. Harms arra vállalkozott, hogy ennek a betűjelnek a 'természetrajzát' ismertesse, amelyben az emberi választás szimbólumaként megjelenik az irodalomban és az emblematikában, ebben az irodalom és képzőművészet határán álló, illetőleg e két területen egyszerre jelentkező, a 16–18. század során igen népszerű műfajban. Valószínűleg jobban rendezhető lett volna az anyag, ha a szerző megmarad az irodalom határán belül. Ám alighanem éppen az anyag kényszerítette őt e tágasabb térre. Ennek az lett az ára, hogy az egész munka a rendezetlenség benyomását kelti. W. Harms lemondott arról, hogy a motívum történetét írja meg. Nemegyszer, egymással esetleg okozati kapcsolatba állítható konkrét jelenségek tárgyalásakor, egyenest tiltakozik az ellen, hogy feltétlen oki-okozati viszonyban lássuk őket. Miután a motívum első, ókori jelentkezéseit bemutatta, letér a kronológia útjáról, s a morfológiai változatok ismertetésébe bocsátkozik. Mivel azonban, mint mondtuk, eleve lemond e változatok összefüggésének behatóbb vizsgálatáról, mozaikszerűvé válik egész munkája. Ezt a szerkezeti fellazulást az is elősegíti, hogy valójában legalább két, egymással gyakran nem összefüggő, illetve egymástól függetlenül jelentkező motívumot, a választút meg a Y jelét vizsgálja, alkalmilag az 'út' motívumát is hozzájuk véve. Ez utóbbi eljárását már azért sem helyeselhetjük, mert munkája során végig bizonytalanság-

ban vagyunk afelől, mi is tulajdonképpeni tárgya, mondanivalója. Bármily jól felépítettnek tűnik is a könyv, aprólékosan – fölé- és alárendelt fejezetekbe – beosztott anyagát nézve, valójában ennek ellenkezőjét kapjuk. Ezért bizvást mondhatjuk, hogy nem monográfia. De nem is tanulmányok füzére, hiszen nyilvánvaló, hogy mondanivalójának mozaikdarabkái egy elképzelés szerint, lényegében egyszerre alkotta meg. Mi tehát ez a munka, s mi az érdeme? Úgy véljük, a 'természetráajz' szóval közelítettük meg leginkább. A három rokon motívum jelentkezőseit az ókortól a XVIII. századig terjedően számba veszi, nem a történeti fejlődés, hanem az alakváltozatok számunkra önkényesnek tűnő lajstromozása szerint. Kimerítően leírja őket, hatalmas irodalmat idézve és kritikailag megrostálva. Így lényegében alapos inventárium benyomását kelti, amelyben azonban nincs meggyőző rendező elv. Aki e motívum, illetve motívumok konkrét megjelenései iránt érdeklődik, haszonnal ütheti föl ezt a művet: a nyersanyag együtt van benne, a válogatás és feldolgozás szempontjait ki-ki maga választhatja meg. A könyv használatát terjedelmes bibliográfia – külön az 1830-as éveket megelőző szövegeké, illetve más műveké és külön az ezt követő időből származó másodlagos irodalomé –, valamint hasonló szempont szerint kettéosztott névmutató és egy tárgymutató könnyíti meg, függelékében pedig 49 képet közöl a Y-ról, ahogyan az az embléma-irodalomban s egyéb illusztrációkban mint jel, mint szimbólum önmagában vagy továbbfejlesztett formájában megjelenik.

Boronkai Iván

Louis Antoine de Bougainville: Reise um die Welt. Hrg. von Klaus Georg Kopp. Berlin, 1977. Rütten und Loening Verlag, 448.

Johann Kasper Riesbeck: Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. Hrg. von Jochen Golz. Berlin, 1976. Rütten und Loening Verlag, 656.

Wilhelm Müller: Rom, Römer und Römerinnen. Hrg. von Wulf Kirsten. Berlin, 1978. Rütten und Loening Verlag, 390.

Theodor Fontane. Jenseits des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland. Hrg. von Gotthard und Therese Erler. Berlin, 1977. Rütten und Loening Verlag, 411.

A berlini Rütten und Loening Kiadó méltán népszerű sorozatának négy újabb kötete látott napvilágot, mintegy száz év utazási irodalmából

válogatva. Bougainville kapitány 1766 december és 1768 márciusa közötti Csendes Óceáni útját öröközte meg. A Mainz melletti Höchst városkában 1754-ben született Riesbeck „franciaként”, de nagyon is német módra utazott és látott, amikor a Német-római császárság országait járta be, köztük hazánkat. Wilhelm Müller, aki 1794-ben született Dessauban, az 1820-as évek Itáliáját, elsősorban Rómát ábrázolja úti rajzában, míg Theodor Fontane 1858-as skóciai barangolásairól számol be.

Amikor XV. Lajos megbízta Bougainville kapitányt az expedíció vezetésével, hogy a Falkland-szigeteket királya nevében adja át a spanyol korona küldöttjének, választása egy kitűnő felkészültségű tudósra és sokat próbált diplomatára esett. Az udvarnak a diplomáciai formáságon kívül távolabbi céljai voltak a nagy anyagi áldozatot követelő és veszélyes tengeri úttal. A sokoldalú és a nagy politikában is eligazodó Bougainville kapitánynak Franciaország gyarmati terjeszkedését és kereskedelmi útjai kiépítését kellett előkészítenie. A kapitány, aki később magas katonai és társadalmi karriert csinált, a francia felvilágosodás nagy évtizedeiben képezte magát azzá a sokoldalú tudóssá, akit matematikai munkássága elismeréseként 1756-ban az angol Royal Society is tagjai közé választott. A filozófia, az irodalom és a jogtudomány mellett, amelyekben enciklopédista kortársai is járatosak voltak, ő alapos matematikai, fizikai, asztronómiai és navigációs képzést is kapott.

Könyvét hazaérkezése után a hajónapló feljegyzései nyomán készítette. Egy páratlanul sokoldalú és sokszínű, a janzenizmussal szimpatizáló tudós és államférfi munkájában sok figyelemre méltót talál a mindenkor olvasó. A kortársak a kötet tengerészeti, természettudományos – földrajzi – felfedezéseit fogadták elismeréssel, valamint a távoli népek életmódjáról közölt beszámolókat, amelyek akkor az újdonság erejével hatottak. Méltán tartotta Bougainville könyvét híres kortársa, James Cook kapitány egyik legkedvesebb olvasmányának. A kötet a kalandos történetek kedvelőinek érdeklődését is kielégítette, hiszen útjuk, különösen a Deltengeri szigetvilág viharai, a tengerészek emberfeletti erőpróbái és szenvedései közepette, majd a hazaérkezés előtti, a francia partok közelében történt, majdnem végzetessé vált hajótörés részletes, színes és érzékletes leírása sok kalandregénynél érdekesebb szórakozást nyújtott. Az utókor viszont az akkor nagy vállalkozásnak tartott kirándulás történeti és néprajzi forrásértékét üdvözi, de a kötet szerzőjének írói erőit is: hangulatte-

remtő erejét, személyes hangú kitérőit, valamint a látottak és tapasztaltak színes és változatos leírását. *Az utazás a föld körül* több nyelvre lefordították, már megjelenése (1771) után is. A jelen kiadás az 1772-es német fordítás alapján készült.

A francia kapitány műve siker volt, de a kortársak mégsem fogadták azzal a zajos tetszésnyilvánítással, amelyet „Riesbeck báró” kötete váltott ki. Az akkori „bestseller” iránti bizalmatlanság eloszlik, ha kézbe vesszük a „francia” Riesbeck kötetét. (A jelző magyarázata: a mainzi érsekség, ill. választófejedelemség, ahol Riesbeck született 1792 és 1815 között jobbára francia birtok volt.) A jómódú, műhelyét manufaktúrává kiépített szövőmester fia a mainzi és a giesseni egyetemen részt vett a diákság mozgalmaiban. Amikor 1774-ben a klerikálisok kerültek hatalomra, el kellett hagynia a várost. Új otthonra az osztrák fővárosban talált, ahol színészként kereste meg kenyerét. Az 1770-es években járta be – gyakran vándorszínészként – Ausztriát, Csehországot és Magyarországot. 1780-tól Svájcban élt, előbb Zürichben, ahol a Neue Zürcher Zeitung szerkesztője lett. A biztonság öröme oltarta ott sokáig, a politikai viszonyok nehezédtével az óvatos zürichi polgárok megvonták tőle bizalmukat. A francia követ azzal vádolta a szerkesztőt, hogy lapjában a párizsi udvarnak nem adta meg a kellő tiszteletet. Riesbecknek el kellett hagynia Zürichet, Aaruba költözött, nyelvórák adásából és fordításból tengette életét. Könyve 1783-ban jelent meg név nélkül. A gyors és szokatlanul zajos siker későn érkezett. Riesbeck készülő újabb művére kiadója megtagadta az előleget, az író a nyomor és a tüdőbaj 1786 februárjában elvitte.

Riesbeck mesterei a francia felvilágosodás nagyjai mellett a Sturm und Drang írói. Sokat köszönhetett színészi és újságírói éveinek: a színházi világ ismeretét és politikai, közgazdasági tájékozottságát. Utazásának leírása a kor divatos természetrajongása helyett – bár az Alpokról, a Dunáról adott tájképei mutatják, hogy a művészi, romantikus leíráshoz is volt érzéke – pontos és alapos megfigyelésen alapuló ábrázolását adja egyes országok népének, életformájának, művelődésének. Riesbeck közeledik a Heinei útírajzhoz, a zsurnalizmus divatához: a máról, a manak ír, azzal a szándékkal, hogy formálja közönségét, „csiszolja, pallérozza” olvasóit. A magyar olvasó különös érdeklődésére tarthat számot az a mintegy negyven lapnyi beszámoló, amelyet magyarországi utazásáról adott. Meglehető tájékozottság-

gal szól a magyar alkotmányosságról, az uralkodóház és az ország sajátos kapcsolatáról és a magyar gazdaság siralmas állapotáról. Elítéli az osztrák védővám rendszert, amelynek egyetlen célja, mint írja, hogy a jóval kisebb lélekszámú és szegényebb Ausztria polgárainak a császár magasabb életszínvonalat biztosíthasson – a magyarok rovására. Felhívóitónak tartja az uralkodó mesterkedéseit, amelyekkel a magyar nemességet és arisztokráciát elidegeníti a nemzettől, megfosztva ezzel az országot az egész nép érdekeire is tekintettel lévő hazai vezetőrétegtől, egyfajta nemzeti polgárságtól. Észreveszi a megalázó pénztelenséget, amelyben a nemesség és a nép él, mégpedig egy olyan isten áldotta földön, írja Reisbeck, ahol az elvetett mag a legkisebb munka mellett is a százszorosát hozza.

A szerző jozefinizmusából következett, hogy az új uralkodótól sokat várt. Tele illúzióval azt remélte, hogy II. József megszabadul a papok és az udvaroncok táplálta, az ő mesterkedéseiket szolgáló sokszázados osztrák előítéltségtől és Magyarországot az ország és a nép érdekeinek megfelelően, a természeti szabadság és egyfajta társadalmi szerződés kötelezte jog tiszteletben tartásával fogja kormányozni. Riesbeck beszámolójának meglepő tájékozottsága és felfogása arra enged következtetni, hogy bécsi tartózkodása idején szoros kapcsolatban állhatott hozzá hasonlóan gondolkodó magyarországiakkal. Felvetődik a kérdés, nem lenne-e érdemes hazai irodalomtörténet-írósunknak ezzel a jozefinista „francia” utazóval foglalkoznia? Az esetleges közvetítők szerepének tisztázása talán újabb jozefinista kapcsolatokra deríthetne fényt vagy eddig ismeretlen összefüggéseket világíthatna meg.

A római élet krónikása, Wilhelm Müller a német törpeállam, Anhalt-Dessau fővárosában, Dessauban született 1794-ben. Az ő tanítói már nem Rousseau és az enciklopédisták, hanem a német „Befreiungskriege”, a napóleoni háborúk eseményei és hősei voltak. 1813 februárjában berlini egyetemistaként önkéntesnek állt a gárдавadások közé. Sok kaland után 1814-ben került vissza Berlinbe. Az egykori „hadfi” nehezen szokott vissza az iskolapadba. Nem találta helyét, előbb a klasszikus irodalmak, majd a germanisztika kötötte le. Ez utóbbi területről azonban Jacob Grimm eltanácsolta, ezért Müller nagy haraggal hátat fordított mindenfajta tudománynak. Jóval később adott csak igazat egykori mesterének. Belevetette magát az egyre nagyobb teret nyerő zsurnalizmusba. A berlini *Der Gesellschafter* munkatársaként a társadalmi, művészeti

és irodalmi élet népszerű alakja lett. Ezért esett rá von Sack báró választása, amikor keleti útjához kísérőt keresett. Bécsben készültek fel az utazásra, ahol Müller az új görög nyelvet tanulta. (Innen későbbi philhellenizmusa!) A terv végül módosult és Konstantinápoly helyett Itáliába utaztak, ahol Müller 1817 novemberétől 1818 végéig tartózkodott, előbb mecénása és a velük utazó Julius Schnorr von Carolsfeld festővel együtt, majd egyedül.

Rómában tagja lett annak a német művész kolóniának, amelynek központja a „Caffé Greco” (abban az időben „Tedesco”) volt. Hazatérése után a lipcei Brockhaus kiadó ösztönzésére megírta beszámolóját fiktív levelek formájában. Ez volt az első kötete. Kedvező fogadtatása nyomán egyre-másra jöttek újabb kötetei. Irodalmi hírnevét elsősorban „görög” dalai őrizték meg, amelyekről Heine nagy elismeréssel írt, dalköltőként Goethe mellett méltatta. Müller fiatalon halt meg, 1827 szeptemberében.

Müller elsőként fordult szembe az addigi klasszikus Itália-szemlélettel. Már nem csak a romokat veszi észre (kigúnyolja az egyoldalú rom-kultuszt), hanem a középkori Itáliát is, felfedezi és népszerűsíti művészetét, irodalmát. Ujdonság számba ment megállapítása: Itália művészete „nem formálja korát, de formáltatik korától”. Kitűnő a népelet, a jellegzetes típusok és alakok ábrázolása. Müller számára életelixír, ugyanaz a mámorító mérge lett Itália, mint korábban Goethének és annyi német, magyar utazónak. A Dél világa beléjük oltotta a nosztalgiát az ott látott természetesség, életöröm és szépség után. Müller sem tudott szabadulni a gondolatától, hogy őt is utoléri Sámson sorsa. Sámson a filiszteusok palotájának romjai temették maguk alá, őt a német filiszterség, a „Philistertum”, fojtja meg. Wilhelm Müller római leveleivel és néhány író portréjával a jung-deutsch írók egyik szellemi őse.

Az 1819-es születésű száz–porosz környezetben nevelkedett Fontanének, a kritikai realizmus egyik legkiválóbb német mesterének kötetéből az írói egyéniséget hiányoljuk. Mintha csak Stuart Mária sorsának tragikuma mozdítaná meg benne azt az alkotót, akinek későbbi regényeiben ismerjük. Fontane alapos és kötelességtudó utazó és újságíró, bizonyára pontosabban adja vissza a látottakat, mint pl. Müller tette az olaszok iránti elfogultságában. A római levelek az író érzelmeinek áradásával, személyességének érvényesülésével mégis jobban magával ragadják olvasóikat, mint Fontane skóciai tájainak hű, de szenttelen ábrázolásmódjával.

A Rütten und Loening Verlag mintaszerű kiadásában bocsátotta ki az ismertetett köteteket. Az eligazító és megbízható – bár színvonalban nem mindig egyenletes – utószavak és a kitűnően válogatott illusztrációk a kiadó munkáját dicsérik. Az útleírások nagy tanulsága egymás utáni-ságukban rejlik: segítségükkel kilenc évtized irodalmi ízlésének, írói szemléletének, a befogadó közönség igényének módosulását követhetjük nyomon. A felvilágosodás szellemében formálódó, sokoldalú, természettudományos képzettségű francia kapitánytól az európai művelődésben egyes út vezet a Sturm und Drang írók és a francia enciklopédisták tanítványától, Riesbecktől a német romantikától megérintett, de már-már jung-deutsch vonásokat is felmutató Mülteren át a kritikai relaizmus mesteréhez, Fontanéhez.

T. Erdélyi Ilona

Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus.
Hrg. von Herbert Greiner-Mai und Erika Weber (Textrevision). Berlin, 1978. Rütten und Loening Verlag, 306.

Az 1683-as *Magyar Simplicissimus* nem ismeretlen a hazai közönség előtt. (Budapest, 1956. „Művelt Nép” Kiadó, 267.) Amikor először megjelent, Bécs alatt hatalmas török seregek álltak. A német nyelvű olvasóközönség érdeklődéssel vegyes félelemmel tekintett azokra a vidékekre, ahol a történet játszódik, amelyeken több évtizede véres harcok folytak. Ezek stratégiai és politikai jelentőségét világosan látták. Így történt azután, hogy a kötet ugyanabban az évben, majd 1684-ben két újabb kiadást ért meg.

Grimmelshausen *Kalandos Simplicissimus*ának egyik utánpótlása minket hazai vonatkozásai miatt érdekel. Ez a kelet-európai Simplicissimus a kalandregény és az önéletrajz keveréke. A hét éves korában árvaságra jutott sziléziai fiú hányódását és különös életútját mutatja be a lőcsei, eperjesi, kassai éveken, az Erdélyben és a Partiumban töltött esztendőkön át a havasföldi és konstantinápolyi tartózkodásig. Közben a szerző a legkülönbözőbb foglalkozással tartotta fenn magát, a muzsikálástól a fejedelmi inasokodásig, majd követségig, alkalma nyílt tehát arra, hogy betekintést nyerjen a német és osztrák olvasóközönség számára ismeretlen és zárt világba.

A jelen kiadás mintaszerű gondozásban jelent meg, kitűnő utószóval, amelyben Greiner-Mai alapos filológiai és történeti kutatások eredményeként teljes bizonyossággal azonosítani tudja a *Ma-*

gyar *Simplicissimus* szerzőjét a Sziléziából 1668-ban Göppingbe költözött Daniel Speer személyéhez. Daniel Speer 1636-ban született Boroszlóban (Breslau-Wrocław) egy szücsmester gyermekeként. 1644-ben a helyi gimnázium növendéke lett, s ettől kezdve 23 éven át semmi adatunk nincs róla. Hányódása szülei hirtelen halálával kezdődött. Feltehetően ugyanazokat az állomásokat járta be, mint könyvének hőse. 1667-től – muzsikusként és orgonistaként – adta be kérvényét Göppingen városának, ahol 1689-ig élt, mindaddig, míg politikai röpirata miatt várbörtönre nem ítélték. Kiszabadulása után 1694-től ismét Göppingenben találjuk, ott is halt meg 1707-ben. A nagy előd művéhez hasonlóan nála is keveredik a megélt és a kitalált, a szórakoztató és az oktató, mindezt egy eredeti egyéniségen átszűrve kapja az olvasó. A sajátos látásmódú, sok valóságos elemet tartalmazó élménybeszámolóból az utolsó szerzője arra következtet, hogy Daniel Speer művében sokkal több az autobiografikus elem. Ezek az értékes művelődéstörténeti elemekkel együtt eredményhez segítették a kelet-európai *Simplicissimus* szerzője után nyomozó irodalomtörténészek munkáját.

T. E. I.

Słownik literatury polskiego Oświecenia. Red. T. Kostkiewiczowa Wrocław, 1977. Ossolineum, 855. (Pan Instytut Badań Literackich. Vademecum Polonisty).

T. Kostkiewiczowa, a szótár szerkesztője bevezetőjében találóan nevezi tárgymutatónak ezt a kiadványt egy olyan elvezetett szintetikus műhöz a korról, ti. a XVIII. századról, amelyben szerencsésen fonódik egybe az irodalomelméleti terminológiai szótár (*Słownik terminów literackich*), amelynek szerkesztője és egyik szerzője ugyancsak Kostkiewiczowa, és a felvilágosodás bibliográfiái compendiuma. (Nowy Korbut. *Bibliografia literatury polskiej. Oświecenia*. tt. 4–6. Oss. 1968. Red. E. Aleksandrowska). Az általános, összesítő cikkek részben a biobibliográfiai cikkek legjelentősebb érdemének könyvelhetjük el, hogy világosan és egyértelműbben az eddigieknél meghatározza egy sor irodalomtörténeti jelenség körét, például, hogy mit is sorolhatunk a tizenennyolcadik században az olyan fogalmak alá, mint irodalmi korosztályok, színház, publicisztika stb., valamint az eddigieknél jóval pontosabban és meggyőzően állapítja meg a lengyel felvilágosodás kronológiai határait, kiterjesztve annak végét egészen a XIX. század első két évtizedére.

A szótár több mint százhusz cikke a mai tudományos eredmények szintjén, a kor kulcsproblémáit érintve s leglényegesebb irodalmi jelenségek körében maradv a felvilágosodásnak mintegy a keresztmetszetét nyújtja. A kötet egységét és átgondoltságát a kor irodalomtörténeti fogalmainak egymásra utaló rendszere biztosítja; ezek a fogalmak: az irodalmi irányzatok és áramlatok (klasszicizmus, rokokó, szentimentalizmus), irodalmi műfajok (líra, napló, satíra, idill, regény), színpadi műfajok (dráma, vígjáték, opera, tragédia, lírai jelenetek), irodalmi tevékenységi formák (publicisztika, szónoklat, adaptáció, kisprózaírás stb.), a kor irodalomesztétikái tudata (irodalom- és színházkritika, irodalmi viták, költészettan, stíluselmélet stb.), verstani és nyelvelméleti munkák (versprozódia, grammatika, nemzeti nyelv stb.), az európai irodalmak lengyel recepciója (osszianizmus, ruszsoizmus, irodalmi kapcsolatok stb.), az írók társadalmi helyzete és az ún. irodalmi térkép (irodalmi korosztályok, irodalmi geográfia), a kor legfontosabb ideológiai és filozófiai doktrínái (deizmus, fizokratizmus stb.) s végül az irodalmi élet intézményes centrumai (szalonok, mecénások, újságírás, könyvkiadás, könyvtárak, cenzúra, olvasóközönség). A Szótár tudományos jelentőségét és szakmai súlyát az biztosítja, hogy az egyes szakcikkeket a megfelelő tudományágak és tárgyak legjobb szakemberei írták, s így a cikkek egy-egy kismonográfiának felelnek meg, amelyből valóban képet nyerhetünk mind az egyes tudományterületek és problémák mai kutatási szintjéről, mind a kutatás további perspektíváiról.

A Szótár egy sor cikke ugyanakkor tematikailag fedi egymást – elkerülhetetlenül (Rousseau-adaptációk – ruszsoizmus; dráma – színház; kispróza – publicisztika stb.), ám, mert eltérő a cikkíró-szerzők álláspontja, egyes esetekben szótárban nemkívánatos és nem szerencsés pluralista értelmezést szül, ami a nem szakembert föltétlenül zavarja. Külön kiemelendő irodalomelméleti érdeme a Szótárnak, hogy kísérletet tesz az irodalmi hős kialakulásának tipologizálására a különböző irodalmi színpadi műfajokban (az irodalmi hős sztereotípiája a fabuláris művekben; a hős mint példatár és modell a regényben, komédiában, nevelési regényben; az irodalmi hős mint parabola az emberi egyetemes sors törvényeit példázandó; az irodalmi hős mint szimbólum a klasszicista tragédiában és elbeszélő költeményekben; s végül – az individualizált alak) (T. Kostkiewiczowa cikke). Hasonló tipologizálásra való törekvés figyelhető meg a toposzról s az esztétikai kategóriákról (génusz, ízlés, képzelet,

imitáció stb.) szóló cikkekben. A Szótár átfogó képet nyújt a XVIII. század irodalmi és színházi jelenségeiről is. Az egész munka a lengyel felvilágosodás szakirodalmának nemzetközi szintjéről tanúskodik.

Király Nina

Rolf Paulus–Ursula Steuler: *Bibliographie zur deutschen Lyrik nach 1945. Forschung–Autoren–Anthologien. 2. ergänzte und stark erweiterte Auflage* Wiesbaden, 1977. Athenaeon, 263.

A második világháború utáni német líra e bibliográfiája az 1974-es első kiadás bővített újrakiadása. Az akkor kiválasztott szerzők (Ingeborg Bachmann, Johannes Bobrowski, Paul Celan, Günter Eich, H. M. Enzensberger, H. Heißenbüttel, Marie Luise Kaschnitz, Karl Krolow, Heinz Piontek) mellé a szerkesztők fölvtették Volker Braunt és Peter Huchelt, valamint a 45 utáni erős hatás és ebből következően gazdag irodalom miatt Bennt, Brechtet és Wilhelm Lehmann is.

A kötet felépítése áttekinthető, s amennyire egy ilyen összetett anyag egyáltalán megengedi, könnyű benne a tájékozódás. Az *Első* nagy rész igyekszik a korszak német lírájával általában foglalkozó irodalmat szempontjai szerint csoportosítani. Ezek: bibliográfiák és kutatási beszámolók; kézikönyvek; gyűjteményes (tanulmány-) kötetek; összabrázolások, áttekintések; egyes korokra vonatkozó írások; valamint egyes vizsgáló irányok szerint csoportosítható művek (értékelés, nyelv, nyelvi probléma, tematika, más művészetekkel való kapcsolatok, irodalmi kapcsolatok, formák, stílus, nyelvészeti kutatások, pedagógiai szempontú vizsgálatok). Az első rész befejezésekképpen következnek az interpretációk, az erre vonatkozó tanulmányokat tartalmazó gyűjteményes kötetek, majd az elemzés módszertanával foglalkozó irodalom felsorolása. A *második* nagy rész a poétikai tematikájú írásokat fogja egybe, a *harmadik* pedig a fent említett szerzőkre egyenként vonatkozó irodalmat. Áttekinthető formában követhetjük a szerzőtől és szerzőről egybegyűjtött írások sorát. A kötetet az *antológiák* felsorolása zárja. Terjedelmileg jellemző, hogy annak nagyobb részét a szerzőkről összeállított irodalom teszi ki, fő célja a kötetnek tehát a kiválasztott tizennégy szerzőre vonatkozó „irodalom” irányzata volt.

A bibliográfia összeállítói csak korlátozott mértékben vették igénybe a nem német nyelvű irodalmat. Nyilván terjedelmi, színvonalbeli szempontok is vezették őket, nyilván hatottak a nem német nyelvű, de a bibliográfia témaiba vágó írások számbavételének rendkívüli nehézségei is. Magyar szerzőtől egy (németül és német folyóiratban megjelent) írás található. Ahhoz azonban, hogy a „nemzetközi” és a „magyarországi” germanisztika ne két, hanem egy tudomány legyen, szükséges lenne, hogy az ilyen és ehhez hasonló, reprezentatív, de egyben a mindennapi munkában is nélkülözhetetlen anyagokban a magyarországi germanisztika eredményei is helyet kaphassanak.

K. E.

Drescher–Kahrman: *The Contemporary English Novel* Frankfurt am Main, 1973. Atheneum-Verlag, 204.

A bibliográfia az 1950–1971 között keletkezett angol regényekről írott műveket öleli fel. Bemutatja az elért eredményeket, és célja a jövőben a kutatások irányának befolyásolása. Az összeállítók nemzetközi kutatásokra támaszkodtak.

A nevek között az 1950 után publikáló regényírók találhatók, egy olyan sem, aki már a második világháború előtt is kiemelkedőt alkotott. Az angol regény új korszakának kezdetét 1954-től számítják, amikor a *Lucky Jim* (*Szerencsés flótás*), az *Under the Net* (*A háló alatt*) és a *Lord of the Flies* (*Legyek ura*) megjelent. Azt, hogy mikortól tekintik „mainak” az angol regényt, könnyebb eldönteni, mint hogy ki angol szerző egyáltalán. A kivándorlás-bevándorlás komplikálta és bizonytalanná tette a nemzeti hovatartozás eldöntését.

Az első rövid rész a bibliográfiákat és kézikönyveket tartalmazza. A második részben az általános tanulmányok találhatók: az Angliában és Amerikában kiadott könyvek, a tudományos folyóiratokban, újságokban stb. megjelent cikkek, az idegen nyelvű publikációk (Európából és nem csak tudományos folyóiratokból).

A harmadik rész a legfontosabb és legteljesebb. Az egyes szerzők neve alatt 1972 előtt megjelent összes regényének időrendi felsorolását kapjuk (csak az angol kiadások évszámával). Ezt követi munkáikról és magukról az írókról szóló művek bibliográfiája alfabetikus sorrendben. A

jobb megismerés érdekében jegyzetek utalnak a tanulmányok témájára, a vizsgált szempontokra, ha az nem nyilvánvaló a címből.

Az összeállítók minden esetben a legutolsó kiadást vagy legújabb lenyomatot vették figyelembe. A könyv végén levő tárgymutató tájékoztat azokról a regényírókról, akik az 1950–1971 közötti időszakban jelentős műveket alkottak, ill. a kutatók érdeklődését felkeltették.

Borsos Zsuzsanna

Aubrey Beardsley Zeichnungen. Mit einer Einführung von Hans H. Hofstätter Köln, 1977. DuMont Buchverlag, dumont kunst-taschenbücher, 126.

A DuMont kiadó dumont kunst-taschenbücher sorozatában sorra adja ki a századforduló művészetének dokumentumait. Sor kellett hogy

kerüljön Beardsley rajzai kiadására is. Alig hat év adatott neki az életmű megalkotására – összesen sem élt tovább 26 évnél – s mégis úgy gondolunk rá, mint aki egy egész mozgalom, a szecesszió – nevezzük így bécsiesen vagy Jugendstilnek, ahogy Münchenben hívták – képzőművészeti nyelvét megteremtette.

Azok az indázó vonalak, amelyek Klimt festését karakterizálják, de ott vannak a mi gödöllői művészeink képein, rajzain is, Beardsley ihletében fogantak. Mindazt megsejtette, ami a szecesszió művészeit izgatta: a titokzatos álomvilág, a már-már zsongító-mámorító érzékiség az ő illusztráló lapjain indult el a szigetországból a kontinensre. Csaknem kalligrafikusan díszítő modora, a titokzatos álomvilág, a finom erotika Beardsleyt a századforduló legnagyobb hatású illusztráló művészévé emeli. Kezdeményei a szecesszió finom hajszálerői közvetítésével a XX. század grafikájában is tovább éltek.

Varga József

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1978

- Amerikanische Literaturkritik im Engagement. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie und Literaturgeschichte. – Berlin, 1978. Akademie Verlag, 219.
- N. I. Balachov–T. Klaig–A. O. Mikhailov*: Littérature de la Renaissance. – Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 486.
- Benda Kálmán*: Emberbarát vagy hazafi? – Budapest, Gondolat Kiadó, 449.
- Berger, Harold L.*: Science Fiction and the New Dark Age. – Bowling Green, Ohio, 1976. Bowling Green University Popular Press, 231.
- Bitskey István*: Hitviták tüzében. – Budapest, 1978. Gondolat Kiadó, 247.
- Bojtár Endre*: A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban. – Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 145.
- Bodi, Leslie*: Das Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795. – Frankfurt am Main, 1977. Fischer Bücherei, 511.
- Marquis de Bombelles*: Journal. – Genève, 1977. Librairie Droz, 399.
- Ben Bova*: Viewpoint. – Cambridge, Massachusetts, 1977. The Nesfa Press, 114.
- Bremen, Thilo von*: Lord Byron als Erfolgsautor. Leser und Literaturmarkt im frühen 19. Jhdt. – Wiesbaden, 1977. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 200.
- Bruxelles au XVIII^e siècle. Journée d'Étude organisée sous le patronage de la Commission Française de la Culture de l'Agglomération de Bruxelles. – Bruxelles, 1977. Éditions de l'Université de Bruxelles, 157.
- Bulgarische marxistische Literaturkritik 1891–1941. – Berlin, 1978. Akademie-Verlag, 408.
- Champigneulle*: Art nouveau. Jugendstil. Szecesszió. – Budapest, 1978. Corvina Kiadó, 337.
- S. A. Corngold–M. Curschmann–Th. J. Ziolkowski*: Aspekte der Goethezeit. – Göttingen, 1977. Vandenhoeck und Ruprecht, 311.
- Csomasz Tóth Kálmán*: Maróthi György és a kollégiumi zene. – Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 240.
- G. Debenedetti*: Vocazione di Vittorio Alfieri. – Roma, 1977. Editori Riuniti, 296.
- Domokos Pál Péter*: Hangszerez magyar tánczene a XVIII. században. Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 183.
- H. W. Drescher–B. Kahrman*: The Contemporary English Novel. – Wiesbaden, 1973. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 204.
- Enzyklopädie des Märchens. Hrsg. von K. Ranke. – Berlin–New York, 1977. Walter de Gruyter, Band 1. Lieferung 1–5. 288., 576., 864., 1152., 1406. Band 2. 576.
- Erzählforschung 1–2. Hrsg. von W. Haubrichs. – Göttingen, 1976. Vandenhoeck und Ruprecht, 332., 297.
- Études sur la presse au XVIII^e siècle. – Lyon, 1978. Presses Universitaires de Lyon, 100.
- Favre, R.*: La Mort au Siècle des Lumières. – Lyon, 1978. Presses Universitaires de Lyon, 640.
- L. Febvre*: Life in Renaissance France. Ed. and transl. by Marian Rothenstein. – Cambridge, Mass. and London, 1978. Harvard University Press, 161.
- R. Finnegan*: Oral Poetry. – London–Melbourne, 1978. Cambridge University Press, 299.
- Focus on the Science Fiction Film. Ed. by W. Johnson. – Englewood Cliffs, N. Y. 1972. Prentice Hall Inc., 182.

- N. Frye: Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth and Society.* – Bloomington–London, 1977. Indiana University Press, 296.
- Geschichte der deutschen Literatur.* Hrsg. H. G. Thalheim, G. Albrecht, K. Böttcher, H. J. Geerdts, H. Haase, H. Kaufmann, P. G. Krohn, D. Schiller. – Berlin, 1978. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 967.
- H. Göttner–J. Jacobs: Der logische Bau von Literaturtheorien.* – München, 1978. Wilhelm Fink Verlag, 264.
- B. Gray: Grammatical Foundations of Rhetoric. Discourse Analysis.* – The Hague–New York–Paris, 1977. Mouton, 357.
- H. Grubitzsch: Materialien zur Kritik des Feuilleton-Romans. „Die Geheimnisse von Paris“ von E. Sue.* – Wiesbaden, 1977. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 291.
- Grün, Max von der: Materialienbuch.* Hrsg. von S. Reinhardt. – Darmstadt und Neuwied, 1978. Hermann Luchterhand Verlag, 189.
- G. Guglielmi: Da De Sanctis a Gramsci. Il linguaggio della critica.* – Bologna, 1976. Il Mulino, 168.
- J. G. Herder: Eszmék az emberiség történelmének filozófiájáról és más írások.* – Budapest, 1978. Gondolat Kiadó, 683.
- Hermann István: Probleme der sozialistischen Kultur.* – Budapest, 1978. Corvina Verlag, 383.
- Jakobson, Roman: Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte.* – Zürich, 1976. Suhrkamp, 456.
- Kasper, Karlheinz: Multinazionale sowjetische Erzählung. (1945–1975).* – Berlin, 1978. Akademie-Verlag, 230.
- Keller, Karin: Gesellschaft in mythischem Bann. Studien zum Roman „Das Schloss“ und anderen Werken Franz Kafkas.* – Wiesbaden, 1977. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 267.
- Kéry László: A sötét láng prófétája.* – Budapest, 1978. Gondolat, 420.
- Klatt, Gudrun: Arbeiterklasse und Theater.* – Berlin, 1975. Akademie Verlag, 208.
- Krauss, Werner: Zur Anthropologie des 18. Jhdts.* – Berlin, 1978. Akademie Verlag, 228.
- Lafond, Jean: La Rochefoucauld. Augustinisme et littérature.* – Paris, 1977. Klincksieck, 281.
- Lesebilder. Lea Ritter Santini.* – Stuttgart, 1978. Klett–Cotta, 426.
- Literarische Wertung.* Hrsg. von Norbert Mecklenburg. – Tübingen, 1977. Max Niemeyer Verlag, 188.
- Literatur in der Aktion. Ulla Hahn.* – Wiesbaden, 1977. Athenaion, 257.
- Livorsi, Franco: Amadeo Bordiga. Il pensiero e l'azione politica.* – 1912–1970. – Roma, 1976. Editori Riuniti, 469.
- Mann, Thomas: Tagebücher 1933–1934.* – Frankfurt am Main, 1977. S. Fischer Verlag GmbH, 818.
- Many futures, many worlds.* Ed. by Th. D. Claeson. – Kent, Ohio, 1977. The Kent State University Press, 302.
- Mejlach, B. S.: Künstlerisches Schaffen und Rezeptionsprozess.* – Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1977. 425.
- Myths and Texts.* Gary Snyder. – New York, 1978. New Directions Publishing Corporation, 54.
- Naturlyrik und Gesellschaft.* Hrsg. von Norbert Mecklenburg. – Stuttgart, 1977. Klett–Cotta, 217.
- Naumann, Manfred: Prosa in Frankreich.* – Berlin, 1978, Akademie Verlag, 305.
- Német filológiai tanulmányok XI. Arbeiten zur deutschen Philologie.* – Debrecen, 1977. Kossuth Lajos Tudományegyetem, 175.
- Palumbo, Edward M.: The literary use of formulas in Guthlac II and their relation to Felix's Vita Sancti Guthlaci.* – The Hague–Paris, 1977. Mouton, 87.
- Panshin, Alexei and Cory: SF in Dimension. A book of explorations.* – Chicago, 1976. Advent Publishers Inc., 342.
- Pepperle, Ingrid: Junghegelianische Geschichtsphilosophie und Kunsttheorie.* – Berlin, 1978. Akademie-Verlag, 286.
- Presse et histoire au XVIII^e siècle l'année 1734.* Sous la direction de P. Rétat et de J. Sgard. – Paris, 1978. Éditions CNRS, 324.
- Ransanus, Petrus: Epithoma Rerum Hungararum. Curam gerebat Petrus Kulcsár.* – Budapest, 1977. Akadémiai Kiadó, 230.
- Recherches poétiques. Groupe de recherches esthétiques du CNRS. II. Le Matériau.* – Paris, 1976. Éditions Klincksieck, 353.

- Reinhold, Ursula*: Literatur und Klassenkampf. – Berlin, 1976. Dietz Verlag, 342.
- Reinfuss, Roman*: Meblarstwo Ludowe w Polsce. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1977. Ossolineum, 299.
- Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsesthätik. Hrsg. H. D. Weber. – Stuttgart, 1978. Klett–Cotta, 182.
- Riedel, Nicolai*: Uwe Johnson Bibliographie I. 1959–1975. II. 1959–1977. – Bonn, 1977. Bouvier Verlag, 119.
- Rónay László*: Kosztolányi Dezső. – Budapest, 1977. Gondolat Kiadó, 306.
- Rosso, J. Geffriaud*: Montesquieu et la féminité. – Pise, 1977. Libreria Golliardica Editrice, 635.
- Schäfer, Walter E.*: Anekdote–Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart. – Stuttgart, 1977. Klett–Cotta, 66.
- Schebera, Jürgen*: Hanns Eisler im USA-Exil. – Berlin, 1978. Akademie-Verlag, 235.
- Schneider, Falko*: Aufklärung und Politik. – Wiesbaden, 1978. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 107.
- Scipion, Marcel*: Le clos du roi. – Paris, 1978. Seghers, 276.
- Sérullaz, Maurice*: Az impresszionizmus enciklopédiája. – Budapest, 1978. Corvina Kiadó, 292.
- Shuen-Fu Lin*: The transformation of the Chinese lyrical tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u poetry. – Princeton, N. J., 1978. Princeton University Press, 248.
- Sklovszkij, Viktor*: Tolsztoj. – Budapest, 1978. Gondolat Kiadó, 559.
- Steinmetz, Horst*: Suspensive Interpretation. – Göttingen, 1977. Vandenhoeck und Ruprecht, 153.
- Szabolcsi Miklós*: Attila József. Leben und Schaffen. – Budapest, Corvina Verlag, 329.
- Szondi, Peter*: Poetik und Geschichtsphilosophie I. 2. Auflage. – Frankfurt am Main, 1976. Suhrkamp Verlag, 536.
- Takács Ferenc*: T. S. Eliot a költői nyelvhasználatról. Opus Irodalomelméleti Tanulmányok 3. – Budapest, 1978. Akadémiai Kiadó, 106.
- Tarnóc Márton*: Erdély művelődése Bethlen Gábor és a két Rákóczi György korában. – Budapest, 1978. Gondolat Kiadó, 267.
- Tatar, Maria M.*: Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature. – Princeton, N. J. 1978. Princeton University Press, 293.
- Textauslegung und Gesellschaftliche Selbstbedeutung. Gert Kaiser. – Wiesbaden, 1978. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 172.
- Théret, André*: Parole d'ouvrier. – Paris, 1978. Grasset, 249.
- Történelemelméleti és módszertani tanulmányok. – Budapest, 1977. Gondolat Kiadó, 395.
- Trewin, J. C.*: Going to Shakespeare. – London, 1978. George Allen and Unwin Ltd., 287.
- Trilse, Christoph*: Antike und Theater heute. – Berlin und Weimar, 1975. Akademie Verlag, 363.
- Ungarischer oder Dacianischer Simplizissimus. Hrsg. von H. Greiner-Mai und Erika Weber (Text-revision). – Berlin, 1978. Rütten und Loening, 305.
- Vajda György Mihály*: Összefüggések. Budapest, 1978. Magvető, 342.
- Voigts, Manfred*: Brechts Theaterkonzeptionen. – München, 1977. Wilhelm Fink Verlag, 270.
- Werlag, Frank*: „... der Kurs auf die Realität.“ Das epische Werk von Anna Seghers (1935–1943). – Berlin, 1978. Akademie Verlag, 317.
- Zukunft zwischen Trauma und Mythos. K. P. Klein. – Stuttgart, 1976. Klett–Cotta, 248.

TARTALOM

Új magyar világirodalom-történet. Bevezető	405
A világirodalom története	408
Szerkesztési elvek	408
<i>Harmatta János</i> : Ókor	413
<i>Miklós Pál</i> : Középkor. Keleti irodalmi régió	427
<i>Mezey László</i> : Az európai középkor irodalma	435
<i>Klaniczay Tibor</i> : Reneszánsz	438
<i>Kéry László</i> : A világirodalom története a gyarmatok kialakulásától a francia forradalomig	446
<i>Török Endre</i> : A világirodalom története a francia forradalomtól a párizsi kommunig	453
<i>Nagy Péter</i> : A világirodalom története a párizsi kommuntól az októberi forradalomig	458
<i>Köpeczi Béla</i> : A világirodalom története az októberi forradalomtól napjainkig	463
<i>Vajda György Mihály</i> : A világirodalom történetének kronológiai repertórium	467

SZEMLE

<i>Nagy Miklós</i> : Goethe magyar utóélete a XIX. század közepén . .	471
<i>Jászay Magda</i> : Magyar tárgyú történelmi regény az olasz romantika kezdetén	477
<i>Sz. A. Fomicsev</i> (Moszkva): Az 1970-es évek Puskin-kutatásai (fordította <i>Megyeriné Köllő Júlia</i>)	484

ÉVFORDULÓ

<i>Sonkoly István</i> : Goethe magyar megzenésítői	489
--	-----

MŰHELY

<i>Fejér Ádám</i> : Racionális és empirikus beállítottság konfliktusa Anna Karenina tragédiájában	498
---	-----

KRÓNIKA

Az irodalom sorsa (Helyzetjelentés a kínai irodalmi életéről) (– dr –)	503
A Nemzetközi Lenau Társaság Keszthelyen (<i>Helmut Brandt</i>) . .	505
Athenaion Studentexte (<i>Hopp Lajos</i>)	506

KÖNYVEK

<i>David Lodge: The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature (Kálmán C. György)</i>	507
<i>Ian Robinson: The new grammarians' funeral: a critique of Noam Chomsky's linguistics (Kenesei István)</i>	510
<i>Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom (Szegegy-Maszák Mihály)</i>	511
<i>Peter Uwe Hohendahl: Der europäische Roman der Empfindsamkeit (Cs. Varga István)</i>	513
<i>Klaus-Michael Bogdal–Burkhardt Lindner–Gerhard Plumpe (Hrsg.): Arbeitsfeld: Materialistische Literaturtheorie. Beiträge zu ihrer Gegenstandsbestimmung (Toronyi Attila)</i>	514
<i>Ideologie–Literatur–Kritik. Französische Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie. Hrsg., Einleitung von Karlheinz Barck und Brigitte Burnmeister (Cs. Varga István)</i>	515
<i>Annamaria Rucktäschel–Hans Dieter Zimmermann, Hrsg.: Trivalliteratur (Toronyi Attila)</i>	516
<i>Moderne Weltliteratur. Die Gegenwartsliteraturen Europas und Amerikas. Hrsg. Gero von Wilpert und Ivar Ivask (Szabó Zsuzsanna)</i>	517
<i>Handbuch der ungarischen Literatur von István Nemeskürty, László Orosz, Béla G. Németh, Attila Tamás. Hrsg. von Tibor Klaniczay (Herbert Seidler)</i>	518
<i>Csapláros István: A felvilágosodástól a felszabadulásig. Tanulmányok a magyar–lengyel irodalmi kapcsolatok köréből (T. Erdélyi Ilona)</i>	520
<i>Armarium. Studia ex historia scripturae, librorum et ephemeridum. Studien aus der Geschichte der Schrift, der Bücher und der Periodica. Hrsg. von Piroska Dezsényi Szemző und László Mezey (Vértay Miklós)</i>	521
<i>Iglódi Endre–Misley Pál: Régi orosz széppróza (Cs. Varga István)</i>	522
<i>Mieczysław Piszczkowski: Wiek w literaturze polskiego baroku (Hopp Lajos)</i>	523
<i>Dan Horia Mazilu: Barocul in literatura română din secolul al XVII-lea (Szabó Zoltán)</i>	524
<i>Pierre Goubert: Cent mille provinciaux au XVII^e siècle (Gyenis Vilmos)</i>	525
<i>Catalogue de la Bibliothèque de Jean-Baptiste Massillon. Éd. et présenté par J. Ehrhard et J. Renwick (Hopp Lajos)</i>	526
<i>Tudor Olteanu: Morfologia romanului european in secolul al XIX-lea (Szabó Zoltán)</i>	526
<i>Aspekte der Goethezeit. Hrsg. von C. A. Stanley, M. Curschmann, Th. J. Ziolkowski (Fried István)</i>	527
<i>Walter Wadepuhl: Heinrich Heine. Sein Leben und seine Werke. (Gombocz István)</i>	528
<i>Új könyvek Karl Krausról. Karl Kraus. Szerk. H. L. Arnold – J. M. Fischer: Karl Kraus – H. Arntzen: Karl Kraus und die Presse – Karl Kraus. Szerk. E. Kaufholz (Szabó János)</i>	529
<i>P. M. Lützeler: Hermann Broch – Ethik und Politik (Kiss Endre)</i>	530
<i>Hartmut Steinecke: Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Roman-typs der Moderne (Kiss Endre)</i>	531

<i>Sverre Dahl</i> : Relativität und Absolutheit. Studien zur Geschichtsphilosophie Hermann Brochs (bis 1932) (<i>Kiss Endre</i>) . . .	532
„Kontext“. Sowjetische Beiträge zur Methodendiskussion in der Literaturwissenschaft (<i>Szondi Béla</i>)	532
<i>Kermann Kähler</i> : Der kalte Krieg der Kritiker (<i>Szabó János</i>) . .	533
<i>Alexander L. Dymshitz</i> : Reichtum und Wagnis der Kunst (<i>Szabó János</i>)	533
<i>Jacques Vier</i> : Le théâtre de Jean Anouilh (<i>Lukovszki Judit</i>) . .	534
<i>Hannu Launonen</i> : Hirvipoika. Tutkielmia Unkarin kirjallisuudesta (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	535
Tonavalta puhaltaa. Unkarilaisia kansanlauluja (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	535
<i>János Honti</i> : Studies in Oral Epic Tradition (<i>Voigt Vilmos</i>) . . .	536
<i>Wolfgang Harms</i> : Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges (<i>Boronkai Iván</i>)	538
<i>Louis Antoine de Bougainville</i> : Reise um die Welt. Hrsg. von Klaus Georg Kopp. (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	539
<i>Johan Kasper Riesbeck</i> : Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. Hrsg. W. Kirsten. <i>Wilhelm Müller</i> : Rom, Römer und Römerinnen. <i>Theodor Fontane</i> : Jenseits des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland. Hrsg. G. Und Th. Erler (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	541
Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus. Hrsg. von Herbert Greiner-Mai und Erika Weber (<i>T. E. I.</i>)	542
Ślownik literatury polskiego Oświecenia. Red. T. Kostkiewiczowa (<i>Király Nina</i>)	543
<i>Rolf Paulus-Ursula Stealer</i> : Bibliographie zur deutschen Lyrik nach 1945 (<i>K. E.</i>)	543
<i>Drescher-Kahrmann</i> : The contemporary English Novel. (<i>Borsos Zsuzsanna</i>)	
<i>Aubrey Beardsley</i> Zeichnungen. Mit einer Einführung von Hans H. Hofstätter. (<i>Varga József</i>)	544

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1979 I. 10. – Terjedelem: 14,35 (A/5) ív
79.6658 Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

MTA Kōmōgata
Periodika 1971/238 n.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 72 Ft

1 szám ára: 18 Ft

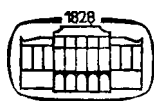
Index szám: 25.380

**Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Pf. 149.**

Ára: 18,— Ft

Előfizetés egy évre: 72,— Ft

INDEX: 25.380
ISSN 0017—999X



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST